cahiers du
CINEMA

LA CINEPHILIE EN QUESTION

NOTES SUR LA TRILOGIE D'ANGELOPOULOS

LES FILMS

Harlan County U.S.A., Pour Clémence, Star Wars

RENCONTRES AVEC DES TECHNICIENS (I)

Entretien avec Nurith Aviv

CINEMA FRANÇAIS (IV)

Entretien avec Luc Moullet



N° 283 DECEMBRE 1977 12 F

CAMPAGNE D'ABONNEMENTS AUX CAHIERS

CHER ABONNE, CHER LECTEUR,

Depuis septembre 1976, les CAHIERS DU CINEMA paraissent régulièrement à chaque fin de mois dans les kiosques. C'est sur la base de cette régularité que nous faisons appel aux lecteurs pour que, massivement, ils s'abonnent à notre revue.

Seul un nombre important d'abonnés peut permettre à la revue de maintenir cette stabilité, et d'envisager l'avenir avec confiance.

Il nous faut assez vite atteindre le cap des 5 000 abonnés, chiffre qui assure à la revue une base économique saine.

Pour cela nous lancons dès aujourd'hui une campagne d'abonnements (voir l'offre spéciale au centre du numéro) à laquelle nous invitons tous nos lecteurs à participer.

Nos abonnés peuvent y participer à leur manière, en faisant connaître la revue autour d'eux, en faisant s'abonner leurs amis.

Cette aide nous est précieuse.

ABONNEZ-VOUS !

VOIR NOS CONDITIONS D'ABONNEMENT EXCEPTIONNELLES EN PAGE 33

ACTUALITE

ILS COMMUNIQUENT



cahiers du
CINEMA


La Vocation suspendue, de Raul Ruiz, d'après le roman du même nom de Pierre Klossowski. A droite, dans le rôle de frère Jérôme, notre collaborateur Pascal Bonitzer. Voir note sur ce film dans le prochain numéro (compte rendu du Festival de Paris) et, dans le suivant, un ensemble sur le travail de Raul Ruiz.

A NOS ABONNES

Nous demandons à nos abonnés de nous excuser pour le retard dans l'envoi du numéro 282, retard dû à une défection toute provisoire de nos services informatiques. Nous demandons également aux abonnés **potentiels** de ne pas en prendre argument pour continuer à acheter les **Cahiers** numéro par numéro. Merci.

N° 283 — **DECEMBRE 1977**

REDACTION EN CHEF : Serge DANEY, Serge TOUBIANA. SECRETARIAT DE REDACTION ET EDITION : Jean NARBONI. DOCUMENTATION : Thérèse GIRAUD. REDACTION : Pascal BONITZER, Jean-Louis COMOLLI, Danièle DUBRONX, Thérèse GIRAUD, Pascal KANE, Serge LE PERON, Jean NARBONI, Jean-Pierre OUDART et Louis SKORECKI. Les manuscrits ne sont pas rendus.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine), 75012 Paris. Administration-abonnement : 343.98.75. Rédaction : 343.92.20.



Lou Castel et Isabelle Weingarten dans *Les Enfants du placard* de Benoît Jacquot

SORTIR DE LA NOSTALGIE ?

(Des enfants gâtés, Dites-lui que je l'aime, Les Enfants du placard)

par

Bernard Boland

Il est facile d'attribuer le retour actuel sur le récit cinématographique classique (celui-ci s'exprimant aussi bien par des films que par des articles) à la seule nostalgie des verts paradis cinéphiliques. En fait, cette nostalgie est elle-même prise dans une structure que je qualifierai de cinématographique, qui caractérise le rapport à ce cinéma. Problème des cinéphiles, des critiques et des cinéastes. Impossible de s'en sortir : c'est là le thème des *Enfants du placard* de Benoît Jacquot.

Essayons de préciser : l'amour pour le film de fiction tient à cet enjeu qu'il fait miroiter, la récompense toujours promise (appelons ça : du rapport sexuel). Mais la croyance en cet enjeu ne pourrait avoir lieu si elle n'était agie par une opération signifiante (la narration) toujours dissimulée mais en même temps, c'est là le secret, toujours présente dans le rapport à cet enjeu : c'est elle qui le tient à distance, c'est elle qui nous y fait croire. Dans le film de fiction, l'opération signifiante est, selon l'expression de Christian Metz, « verrouillée à l'imaginaire », sans cesse reconduite dans les copies animées et sonores, les simulacres parfaits. D'où l'illusion de réalité mais aussi l'étrange opacité fascinatoire de ces fictions, où l'enjeu de notre croyance semble, plus qu'ailleurs, lié au fonctionnement du signifiant. A une certaine époque, on a critiqué, au nom d'un savoir, l'illusion de réalité : cela sans s'aviser que cette critique pouvait aussi jouer comme suture des processus inconscients. C'était dans le sens de l'histoire puisqu'aujourd'hui personne ne croit plus à ce qui se passe sur les écrans. Reste que ce cinéma, pour les raisons que je viens de dire, a marqué une génération de cinéastes-cinéphiles, tout comme les enfants du placard ont été marqués par la canne-épée : au point de les empêcher de vivre. Reste la nostalgie, immense fardeau impossible à décrocher, mais qui constitue le seul réel avec lequel il faut se dépêtrer.

Le film de Bertrand Tavernier, *Des enfants gâtés*, nie cette nostalgie, ce rapport de mort avec l'ancien cinéma. Tout existe encore, tout marche, tout réussit, clame-t-il ; il suffit de renouveler les thèmes, d'être de son temps, et l'ancien cinéma vivra éternellement. Dans cette dénégation de la mort, Tavernier est effectivement « moderne ». Il l'est encore, et plus précisément, dans la mesure où son film participe actuellement, fougueusement même, à ce grand mouvement de suture de l'Autre au moyen de la bonne parole, parole qui *aime*, parole qui *sait* (soit dit en passant c'est aussi ce qui rend ce film si plat). Ainsi peut être menée une grande opération de réconciliation : on se souvient qu'il fut un temps où le politique, l'histoire, passait pour un refoulé du film de fiction. Etait pointé là un rapport à l'Autre (par l'intermédiaire des « expériences collectives », comme dit Lacan) qui, d'ailleurs, reste aujourd'hui toujours aussi énigmatique, à cause justement de ce type particulier, englué dans l'imaginaire, de rapport à l'Autre que j'ai évoqué. Aujourd'hui on peut constater, avec *Des enfants gâtés*, que le politique se trouve réduit à une suite de concepts sociologiques illustrés (« notre temps ») : la lutte des locataires, le promoteur immobilier, l'intérieur petit-bourgeois, etc. Mais l'important est la place de ces concepts en images : ils sont en position d'*objets aimables* (ce qui n'empêche pas d'ailleurs un facile mépris, cf. la scène « des diapositives ») ; l'astuce de Tavernier étant de les brancher en rapport sexuel direct avec l'aventure amoureuse de Piccoli. Celui-ci découvrira la réalité sociale de la France d'aujourd'hui par l'intermédiaire de Christine Pascal. Entre ces deux expériences, nul conflit, nulle torsion (ces torsions de la fiction, inscription du politique que l'on essayait de repérer jadis dans les films hollywoodiens). Entre l'ancien cinéma, bien représenté par le scénariste Piccoli, et les luttes sociales d'aujourd'hui, le courant passe.

Rien n'échappe à la bonne parole et surtout pas la femme qui, avec la figure de Christine Pascal, constitue l'autre grand sujet du film. Il y a la femme qui fait parler les antiques, il y a celle qui parle, qui, plus exactement, *rend gorge* : il faut que sa jouissance soit compréhensible pour qu'on puisse l'aimer : je pense en particulier à cette scène pornographique, frappante par la présence dans le plan, de mains d'homme. Mains de prêtres, mains de médecins, mains secourables, mains qui *assistent*. Il s'agit d'être là pour recueillir la puissance, lui donner un statut. Là aussi le courant doit passer.

En revanche, pas de rapport sexuel dans *Dites-lui que je l'aime*, de Claude Miller, qui paraît reprendre le thème romanesque de l'amour impossible. Impossibilité mise en scène, dramatisée, ressaisie et transmuée par la vertu cathartique du tragique et pour le plus grand plaisir du spectateur. C'est la visée du film, l'affiche qu'il se donne, ce qui explique la déception de certains critiques qui, çà et là, n'ont pas manqué de relever l'habileté académique de la réalisation, la lourdeur de ces « scènes de cinéma », toujours déjà vues quelque part. Il est vrai qu'il y a un déplaisir certain à voir *Dites-lui que je l'aime* manquer sans cesse le grand film romantique qu'il veut être et y suppléer par ces scènes fabriquées. C'est que. pour Claude Miller, « impossible rapport sexuel » signifie tout bonnement impuissance sexuelle au sens médical du terme, comme le montre la scène de séduction avec Miou-Miou. Le ressort (si l'on peut dire) du film n'est ni un savoir, ni un non-savoir, mais le demi-savoir obtus, axé sur le génital, qu'on attribue à l'adolescence : en avoir ou pas. Impuissance ou possession, fleur bleue ou dégoût du sexe (cf. la scène où Miou-Miou arrache les pétales d'une rose). Ces alternatives constituent les butées infranchissables, ultimes significations du récit. Bouclage qui, dans le même mouvement, évacue également toute référence sociale ou politique. A y réfléchir, la modalité de cette absence est singulière : le social n'est *pas du tout* là, c'est-à-dire sans possibilité d'inscription métaphorique (ce qui n'a jamais été le cas, faut-il le rappeler, du cinéma hollywoodien). Etrange, ce cinéma psychotique. d'une manière plus crue, moins rusée que celle de Tavernier. Dans *Des enfants gâtés* le social est montré (avec quel amour) à défaut d'être inscrit.

Il y a cependant chez Miller (et surtout grâce à Depardieu) comme un effort désespéré pour utiliser ce bouclage même, pour en découvrir une

Gérard Depardieu et Jacques Denis dans *Dites-lui que je l'aime.*



logique, bref pour lui donner un sens. J'ai parlé de ces scènes de cinéma : leur ratage fait glisser l'amour romantique vers son envers inquiétant, vers les mauvaises images (à distinguer soigneusement des images tragiques), meurtres, coups de poings, visage terrifiant de Depardieu. On avait déjà relevé ce glissement dans *L'Homme qui aimait les femmes*. En fait, ceci n'est pas propre au cinéma actuel ; ce peut être aussi la définition du mauvais cinéma, quelque chose qui n'a rien à voir avec l'art : la soudaine apparition d'une image morbide qui rompt le processus symbolique. L'art ne commence, comme dans *L'Ami américain* de Wim Wenders, qu'au moment où la mort imaginaire (la leucémie) embraye sur la mort symbolique (le voyage). Processus qui reste toujours obscur, car l'art cinématographique n'est possible que si la mort imaginaire est sans cesse jouée au plus près.

Dans *Dites-lui que je l'aime*, il faut entendre, je crois, le son lointain et mat d'un piétinement sur place.

Les Enfants du placard est probablement le film français du moment qui porte avec le plus de difficulté et de risque le fardeau de la nostalgie, risque d'autant plus important qu'il a à affronter en même temps un savoir sur cette nostalgie. Il y avait là un piège dans lequel l'appareil de la critique n'a pas manqué de l'enfermer : film étiqueté comme « secret », aux « profondeurs cachées » ; « beaucoup de culture et d'intelligence » lit-on dans un entrefilet du *Monde*. Et inversement (c'est la même chose), on n'a pas manqué d'en souligner l'im-médiate beauté : « labyrinthe et évidence » comme dit superbement Jacques Fresnais dans *Cinéma* 77.

Les Enfants du placard m'apparaît comme un film fragile et tendu qui ne cesse de chercher la juste distance de son regard par rapport à l'ancien cinéma. « Ancien cinéma », notion vague mais dont il faut accentuer la vacuité pour saisir quelque chose du prix de la recherche de Jacquot ; il faut lui retirer ces contenus différenciés et référencés (des noms, des secrets de cinéphiles) et en revenir au degré zéro de la cinéphilie, à cet effet fascinatoire qui est, si l'on veut, le niveau de la bêtise absolue : encore et toujours cette séance de cinéma (la séquence de *Moonfleet*), point central du récit, tellement central que le film menace à tout instant de s'y résorber.

Donc : d'où peut-on aujourd'hui regarder le passé, l'ancien cinéma, pour que, par-delà l'immense dépôt mortifère des souvenirs, quelque chose de l'outre-tombe se mette à clignoter ? A cette question il y a d'abord une réponse, ni « rationnelle », ni « savante », mais intelligente, anti-psychotique. C'est la solution de la métaphore, l'inscription dans le récit d'un paradigme social : le trafic des travailleurs immigrés ; c'est là une possibilité d'ouverture du film par le jeu métaphore/métonymie qu'il semble promettre. Ces marchands de rêves occidentaux aux Africains ressemblent comme des frères à ceux qui vendaient des rêves d'exotisme aux occidentaux. On se doute que le pouvoir du cinéma a sa place dans un tel contexte. On pressent là une distance possible (distance qu'instaure la métaphore) par rapport au secret du placard. Mais le film clôt lui-même ce murmure « d'intelligence de la situation » par la position du personnage joué par Brigitte Fossey. Prise elle-même avec son frère dans le secret du placard, elle en est en même temps la gardienne qui en bloque l'issue. Et elle ne peut l'être que parce qu'elle a prise, elle, sur l'extérieur, qu'elle participe de l'Autre, cause de l'enfermement.



Martine Simonet dans *Les Enfants du placard.*

Comment, alors, si la métaphore n'est pas possible, et Jacquot ne la recherche pas, obtenir la bonne distance ? Comment filmer si l'on se refuse le cinéma du fragment et de l'allusion, le présent au mode passé ? On a souligné, ailleurs, certains effets de surprise (le palmier du Luxembourg ou Diop priant) amenés par la diversité des angles de prise de vue, recherche du bon ajustement du regard. Il y a aussi la scène du placard et de la mère pendue, prise « à distance d'enfant ». J'aimerais dire un mot sur ces objets ou personnages qui restent dans le plan une fois la scène terminée ; je pense particulièrement à ce moment où Martine Simonet s'assied sur les escaliers après avoir éconduit Lou Castel. Celui-ci ne voit pas cette scène, il l'a comme donnée à nous, spectateurs, qui regardons Martine Simonet *à sa place* le regarder, lui qui est hors champ. C'est qu'il n'aura jamais le bon regard, même pas à la dérobée, sauf à avoir les yeux dans le dos.

Enfin, dans ce récit, filmé à distance de passé, à distance d'impossible, il y a malgré tout des sortes d'allusions, échos assourdis plutôt, au degré zéro de la cinéphilie ; comme cette surprise-partie Nouvelle Vague, ou cette scène où le « héros » (et il redevient effectivement pour un court instant un « héros de cinéma ») quitte son hôtel sans régler le prix de sa chambre, sur la pointe des pieds, devant l'hôtelier assoupi : on ne voit décidément cela qu'au cinéma.

Bernard BOLAND.

Critiques



Les Chasseurs de Théo Angelopoulos.

Notes sur la trilogie de Théo Angelopoulos (Jours de 36, Le Voyage des Comédiens, Les Chasseurs)

par
Nathalie Heinich

Les Chasseurs (premier plan) :

Plan général d'un groupe de chasseurs qui avance lentement dans la neige. Long panoramique gauche-droite, au bout duquel on finit par cadrer un chasseur qui, ayant découvert le cadavre, rejoint en courant le groupe, suivi par la caméra (pano droite-gauche).

Là où un montage « classique » aurait dédoublé, de part et d'autre d'un raccord, le point de vue, le plan-séquence instaure l'unicité du regard, construisant une topographie dramatique en trois dimensions : deux objets (liés par le mouvement), un seul sujet.

La trilogie de Theo Angelopoulos (*Jours de* 36, 1972 ; *Le Voyage des comédiens*, 1974-75 ; *Les Chasseurs*, 1977) semble tout entière inscrite dans la figure du triangle : le cinéma, le théâtre, l'histoire forment les trois pôles entre lesquels elle se partage, avec un équilibre d'ailleurs instable, car si *Le Voyage* semble en constituer le moment « isocèle », on assiste par contre avec *Les Chasseurs* à l'effondrement du système qui, à force d'insistance, semble s'autodétruire : comme si l'auteur s'était plagié lui-même (le film est un peu à l'image de ces femmes de la bourgeoisie qu'il met en scène : trop mûres, un peu blettes). Mais des raisons d'ordre purement formel[1] ne suffisent pas à expliquer pourquoi *Les Chasseurs* « tombe de l'écran » (le temps y semble désespérément long, bien que le film dure moins que *Le Voyage*) : sans doute faut-il y voir aussi quelque chose de l'ordre d'une absence de *nécessité* historique. *Jours de* 36 a été tourné pendant la dictature[2] ; *Le Voyage*, à un moment où la mise à jour de l'histoire récente de la Grèce était une tâche aussi urgente que complexe — et cela s'inscrivait dans le travail du film. Or, *Les Chasseurs* ne fait que répéter ce qui avait déjà été dit, et avec les mêmes procédés formels : vidés de leur sens et de leur impact du fait de l'évolution politique, historique, cinématographique, ceux-ci deviennent de purs partis pris — arbitraires, parodiques.

Dans les deux premiers films, par contre, les conditions historiques et politiques du tournage (nécessité de cacher son jeu, de brouiller les cartes pour égarer en premier lieu les censeurs) étaient immédiatement lisibles dans la mise en scène, qui donnait de l'Histoire une représentation où les conceptions esthétiques et philosophiques concordaient avec une parfaite rigueur[3] : « N'oublions pas l'oubli » — l'Histoire comme « corps lacunaire », c'était, déjà, la leçon de *Non réconciliés* : que l'Histoire, telle qu'elle est produite et vécue par les sujets (et non telle qu'elle est écrite ou enseignée), n'est pas un « savoir de l'après-coup » —, qu'il y a dans la mémoire de l'opaque, du *voile* (et double, lorsque la dictature idéologique vient y mettre du sien) —, tout cela s'inscrit dans la construction en puzzle des films : éclatement de la continuité historique ou condensation des éléments (changement d'époque dans le même plan). On parcourt ainsi, à l'aveuglette, une série d'événements dont on ne saisira, enfin, la logique, et la chronologie, qu'à force d'observations, de recoupements, de *montage* opéré à même l'écran, dans le noir de la salle. Apprendre à penser — c'est-à-dire avant tout, à regarder, à écouter : une inscription sur un mur, une chanson —, autant d'indices, autant de signes qu'on n'a jamais fini de repérer, de laisser échapper.

Mais cette *vision* de l'Histoire, qui barre toute avance du spectateur, ne se conçoit que solidaire d'un *point de vue* : c'est là, dans l'inscription du sujet regardant, que prend son sens — entre l'Histoire et le théâtre — l'appareil cinématographique d'Angelopoulos.

Celui-ci se partage entre deux systèmes : le plan fixe et le plan-séquence. Apparemment antagoniques par rapport aux mouvements de ca-

1. En particulier la théâtralisation systématique de la mise en scène — alors que dans *Le Voyage*, la part « théâtre » était essentiellement prise en charge par la comédie populaire qui constituait le fil directeur de l'histoire.

2. Angelopoulos dit à son propos : « La dictature est inscrite dans le travail formel même du film. C'étaient les conditions dans lesquelles je travaillais : je ne pouvais pas parler. C'est un travail sur le non-dit, sur ce qu'on ne peut pas dire. » (Entretien, *Positif* n° 174).

3. Même si ces conceptions ne sont pas du goût de tous : cf. le n° 5 de l'inénarrable (et désormais défunte, Dieu ait son âme) *Feuille Foudre*, où, après une analyse assez fine du *Voyage*, l'auteur pourfend ce « point de vue défaitiste, idéaliste, en grande partie trompeur », ce « tragédisme esthétisant, ce pessimisme moraliste », ce « sentiment fataliste », et l'accuse d'offrir « l'apparence paradoxale de glorifier la lutte armée en Grèce pendant la Résistance et la guerre civile, en même temps qu'en fait il organise la plus complète passivité face au pouvoir consolidé de la droite. »
Mais on est prié de ne pas laisser aux partisans du triomphalisme le plus borné le soin de décider la part qui revient au défai-

méra (l'un les supprime, l'autre les sur-utilise), ils se rejoignent en ce qu'ils recréent tous deux une dimension théâtrale : le plan fixe reproduit les conditions classiques de la représentation au théâtre (spectateur immobile, scène unique), tandis que le plan-séquence impose une unité de temps et d'action qui oblige les acteurs à jouer chaque scène « à fond », sans temps mort, qui enlève au metteur en scène le confort des corrections par raccords, qui suspend le souffle du spectateur jusqu'à la scène suivante[4].

On assiste donc à la réintroduction massive du *spectacle* dans l'Histoire. Mais là encore (on y revient toujours), la notion de spectacle, qui fait directement référence à tout ce qui se joue de l'œil, et du regard, réclame une prise en compte systématique du point de vue, de la place de la caméra, de la position du *sujet* — et ceci n'est pas forcément synonyme de subjectivisme (comme aiment à le faire croire les tenants d'un objectivisme sans remords, qui fantasment le regard de Dieu dans le point de vue des « masses » — cf. note 3), mais peut aussi signifier délimitation rigoureuse, mise en situation historique des lieux de discours. Le spectacle, c'est bien connu, n'est pas le même selon qu'on le regarde de la salle (spectateur), des coulisses (acteur) ou des cintres (deus ex machina). De plus, l'importance des mouvements de caméra nécessités par l'utilisation du plan-séquence renvoie toujours à cette évidence, que la caméra est *là*, indubitablement présente[5]. Mais où ? C'est là que se pose, avec insistance, le problème de sa place. C'est donc cette position du regard qui commande, à travers l'utilisation systématique du plan fixe et du plan-séquence, l'esthétique et la politique d'Angelopoulos.

Le Voyage :

Les comédiens, la nuit, cachés dans une rue au bout de laquelle s'ouvre perpendiculairement une avenue. Deux groupes armés s'y affrontent : les combattants s'avancent de part et d'autre, tirent, tombent, refluent, reviennent, disparaissent. Restée fixe, la caméra n'a cadré que quelques comédiens tapis dans l'ombre, une partie de la rue et le carrefour. De qui s'agit-il, qui a gagné, y a-t-il même un vainqueur ? Nous n'en savons pas plus, et pas autrement, que les comédiens eux-mêmes : spectateurs immobiles dans l'obscurité, par deux fois.

Le Voyage des comédiens (O Thiassos).



tisme « réactionnaire » dans une mise en scène de l'Histoire qui sacrifie à la lucidité (c'est-à-dire à l'honnêteté consistant à parler du lieu — social — où l'on se situe) la tentation du discours dogmatique.

4. Cf. ce que dit Tanner du plan-séquence *(Cahiers* n° 273) : le p-s joue « sur une unité de scène, de discours conçu chaque fois comme un petit acte de théâtre... Il ramène — en force — (...) la vérité du travail (..) de la technique et des comédiens ». Il ajoute aussi qu'« il convient évidemment à la structure épique (au sens brechtien) du film ». Le caractère « épique » du cinéma d'Angelopoulos a été suffisamment souligné ailleurs pour qu'il ne soit pas nécessaire d'y insister.

5. Cf. encore une fois Tanner : « La caméra est un instrument lourd, maladroit », qui « frotte l'œil du spectateur » — « partie prenante du jeu, personnage autonome, fonctionnant et se mouvant selon des lois qui ne sont pas les mêmes que celles des personnages visibles »...



Le Voyage des comédiens (O Thiassos).

Avec le plan fixe et l'unicité du point de vue, quelque chose échappe. toujours. La vision est partielle, la compréhension jamais assurée. Pas d'avance sur l'Histoire. Pas de recul non plus.

> *Jours de* 36 (séquence de l'assassinat d'un leader politique) :
>
> Plan d'ensemble, en plongée : un meeting ouvrier dans une cour d'usine. Zoom avant, plan rapproché : les deux leaders. L'un tombe, l'autre court se cacher. Mouvement de foule. Zoom arrière, plan d'ensemble : la cour est vide : le deuxième leader regarde autour de lui, cherche à comprendre d'où est venu le coup de feu. La caméra reste fixe, ne suit pas la direction de son regard : personne ne sait.

L'absence (quasi systématique dans les trois films) de *contrechamp,* impliquée par l'utilisation du plan-séquence (cf. aussi le premier plan des *Chasseurs,* analysé plus haut), fonde cette « philosophie du sujet » en barrant l'arbitraire qu'un champ/contrechamp impose à la topographie de la scène : si un même sujet peut voir deux choses en même temps — il lui suffit pour cela de tourner la tête, ou de bien se placer (cf. infra) —, il est exclu par contre qu'une même action soit vue par deux sujets différents : vérité paradoxale en regard de l'objet, mais parfaitement réaliste dès qu'on prend en compte délibérément la dimension de la *représentation* : impliquant un sujet du discours, elle est forcément *orientée* — comme on dit d'un vecteur (et un vecteur n'a qu'une direction).

> *Jours de* 36 (séquence de la rentrée des prisonniers) :
>
> Plan fixe, en plongée absolue : la colonne de prisonniers entre dans le hall de la prison et se dédouble pour gravir les marches de part et d'autre du gardien qui les surveille. Or, la caméra est placée à la verticale du gardien, en position d'espion invisible. Le sujet n'est pas spécifié (la spécifica-

tion, la localisation du point de vue n'étant d'ailleurs nullement synonymes de « caméra subjective » — cf. infra) ; on sait seulement qu'il est en situation de surveillance, de quasi-panoptisme. Et ce redoublement de surveillance instauré par l'appareil cinématographique, que fait-il sinon instituer la scène comme métonymie de l'univers carcéral tout entier — un univers où il n'est d'autre position que celle du surveillant, ou du surveillé ?

Le Voyage (séquence de la chambre d'hôtel) :

Une femme se laisse aborder dans la rue par un militaire, l'accompagne dans une chambre d'hôtel. Il se jette sur elle, elle le repousse : « Déshabille-toi. »

Flatté, sûr de lui, le militaire, debout devant le lit, entreprend d'ôter une à une les pièces de son harnachement. La caméra, fixe, est *à la place* de la femme (invisible donc), face au militaire qui la regarde, qui *nous* regarde — et nous le regardons, *comme* elle le regarde.

Il se déshabille donc, avec un sourire fat au début, qui peu à peu se fige, se décompose : le type perd toute son assurance, se ridiculise *sous nos yeux*, et reste là, en chaussettes, les mains sur les couilles, les épaules voûtées : penaud, honteux, risible (et la salle rit).

Que s'est-il passé ? C'est le regard de la femme qui l'a mis à nu, à plat. Mais ce regard c'est, par l'intermédiaire de la caméra, le nôtre, reprenant la critique à son propre compte : l'appareil nous force à ridiculiser le brave, à le découvrir (à lui, et à nous, spectateurs) dans sa vérité nue, grotesque.

C'est ainsi que le dispositif, qui était au départ celui de la caméra subjective (la caméra à la place de la femme), subit une torsion par le simple fait de notre rire qui achève l'opération entreprise par la femme : le sujet se dédouble, les responsabilités se partagent. Procédé honteux ? Savoureux en tous cas, il ôte au parti pris subjectif toute gratuité : le spectateur devient, en quelque sorte, acteur, puisqu'il *fait advenir* quelque chose sur l'écran. Regard « performatif », dirait Austin.

En somme, pour être sans arrêt marqué, démarqué, re-marqué, le sujet n'est jamais pour autant personnalisé : rien à voir avec les films psychologisants qui prétendent donner d'une histoire le point de vue — subjectif — de M. X. Par la complexité des prises de regard, c'est le metteur en scène lui-même qui assume la responsabilité de la construction[6]. De là cette « résistance » du matériau, cette difficulté à maîtriser l'Histoire, cette conception de la mémoire comme reconstruction active, jamais définitive, jamais achevée. Quant à l'« esthétisme » que fait surgir la systématisation des mouvements d'appareil et de certains partis pris formels (le travail sur la couleur, sur la tonalité très « indigène » — le contraire de touristique — des paysages), on serait tenté d'y voir quelque chose comme « l'hystérie de la représentation » : lorsque le discours (le signifié) a du mal à se dire, l'accent est mis sur les dispositifs formels (le signifiant). Mais là où, dans *Le Voyage* et *Jours de* 36, les obstacles à l'énonciation se justifiaient par une situation historique/politique précise, l'esthétisme des *Chasseurs* ne connote plus que le manque à dire, l'absence de toute urgence.

Nathalie HEINICH.

6. C'est là aussi la faiblesse des *Chasseurs*, où « les retours en arrière s'opèrent à travers les différents personnages » — qui sont « symboliques ». Cette personnalisation — même métaphorique — banalise et affaiblit considérablement le film : là où les comédiens, tour à tour acteurs et spectateurs, entrecroisaient leur histoire avec l'Histoire de leur pays, les chasseurs ne sont plus qu'un prétexte narratif.

Pour Clémence

1. Le temps contaminé

par

Jean-Paul Fargier

Je ne peux lire sans réagir le jugement expéditif sur *Pour Clémence* publié dans les *Cahiers du Cinéma* n° 281 à l'occasion d'un compte rendu sur le Festival de Locarno signé Yves Laplace et José-Michel Bulher.

D'abord, parce que Charles Belmont est un ami.

Ensuite, parce que j'aime bien les *Cahiers* et qu'il est pour le moins pénible d'y découvrir des propos déjà publiés par les mêmes auteurs dans l'organe central du PC suisse, *La Voix Ouvrière* (ainsi comprend-on mieux que Bulher et Laplace réussissent le tour de force de parler pendant deux colonnes du *Camion* de Duras sans souffler mot de son ancrage politique et, alors qu'ils sont prolixes sur diverses péripéties festivalières, taisent soigneusement l'attaque menée par Reusser et Belmont contre le Ministre du Cinéma de Biélorussie à propos du sort de Paradjanov).

Enfin, parce que j'aime le film de Charles Belmont.

Pour Clémence (qui faillit s'appeler *Le Temps moderne*) est avant tout un film sur le temps.

Ne serait-ce d'abord que par son anecdote. C'est l'histoire d'un type — ingénieur sur le projet Concorde — qui, au hasard d'un licenciement, décide momentanément de ne plus travailler, d'user de son temps autrement. Il s'apercevra vite à quel point tout emploi du temps est aujourd'hui soumis au temps de l'emploi.

Le temps contaminé par l'emploi. Pas le travail, l'emploi. C'est le mot qui prévaut dans la bouche des patrons, de l'Etat. Entendez Giscard ou Barre le prononcer : avec quelle hypocrite componction. Et il est certain que ce mot résonne d'une vérité crue sur l'aliénation moderne dont le ressassement des termes travail, production, plus-value, prolétaire ne rend plus entièrement compte. Cette vérité c'est que nous avons tous la gueule de l'emploi. Gueules de l'emploi, unissez-vous !

Le temps contaminé, gangrené, cancérisé par l'emploi. Il y a au début du film une séquence qui montre une série d'*espaces* Paris-Banlieues plongés dans une nuit rose magenta (qui leur confère le charme abstrait, intemporel, quasi conceptuel d'une carte postale), entre lesquels viennent se ficher des *temps* de la vie laborieuse en ses re-commencements (lever, café, transports, parcours, mini-scènes saisissant un geste, un mot, une rencontre, une habitude, une exception, et qui sont moins les éléments d'un récit fragmenté que les traits d'une analyse à recomposer). Temps d'avant le

travail dictés par le travail. *Temps-déjà* : les premiers voyageurs *déjà* devant les grilles du métro avant qu'elles ne s'ouvrent, la main *déjà* sur la porte avant que le wagon ne s'arrête, le café-calva *déjà* sur le zinc avant que le premier client n'entre l'avaler comme tous les matins probablement à la même minute, et plus tard dans la journée, plus loin dans le film, les mères *déjà* devant l'école avant que les enfants ne sortent. Temps qui ne laisse guère le temps de trouver beau quoi que ce soit. Beauté/nécessité ou jouissance/loi, sous l'opposition de la teinte et du ton, c'est cette contradiction qui se déplie et se résoud. Résorption de l'espace dans le temps : l'espace n'est plus que la somme de temps nécessaire pour le traverser. Et gagner son poste de travail. Tous les lieux sont des lieux de l'emploi.

Le temps contaminé par l'emploi : et dès le début. Le film ne montre pas successivement la dernière journée de travail de Michel à son bureau, puis la première chez lui, il les montre simultanément, en parallèle, et de telle façon — raccords de regards, amorces d'ambiances, chevauchements de sons — qu'il est impossible de savoir laquelle est au présent (l'autre étant alors soit au passé, soit au futur). Réel et fantasme, vécu et réminiscence : indécidablement confondus. Le temps du loisir à la maison peut être une projection de Michel pendant les dernières heures de bureau, comme le temps du bureau peut être un souvenir — et, qui sait ? déjà un regret, une nostalgie — pendant la première journée de liberté à domicile. Lequel de ces deux temps est le désir de l'autre ? Les deux, à coup sûr. Se donnant réciproquement l'un à l'autre comme leur ailleurs respectif, comme un temps *autre*. Alors qu'ils sont du *même* temps.

Ce que Michel, le chômeur volontaire, ne tarde pas à découvrir au bout de quelques jours passés à mettre en pratique l'idée qu'il se faisait du temps libre, au temps où il travaillait : lire, écouter de la musique, faire du chinois, arroser les fleurs, dormir, coudre, regarder vivre son quartier, se caresser, jouer plus longtemps avec son enfant, mijoter des petits plats pour sa femme. Bonheur empoisonné, déjà contaminé et qui se gâte vite.

Alors, déprimé par sa découverte — qu'il n'y a pas de temps autre — informulable sinon sous le symptôme dominant d'un « je ne supporte plus de rester sans travail » (ce qui ne saisit pas tout à fait le mal au même niveau), il ne sort bientôt plus de chez lui, se terre dans son appartement

Jean Crubelier dans *Pour Clémence*.



auquel il donne de plus en plus l'impression d'appartenir. Et si, pendant la première période, on le voyait se déplacer à travers les pièces pour faire mille choses à son goût, maintenant il ne bouge plus, immobile près de la fenêtre où le jour succède à la nuit, les après-midi aux matins (très belles lumières de Philippe Rousselot), et c'est la caméra qui bouge autour de lui, l'enveloppe de mouvements tournants qui glissent entre les murs, les objets, les plantes vertes, les ombres, les axolotls, pour revenir sans cesse à lui, prostré dans son fauteuil, indifférent aux heures, comme mort, tandis que la musique de Michel Portal (criant dans sa clarinette basse, très « free », véritable expression du sujet divisé), pulsion de vie, l'interpelle, l'invite à se lever, à se mettre en marche. En vain. Pour lui le présent — et c'est ce que mesure admirablement cette circulation de la caméra —, le temps se résorbe dans l'espace. Et comme son espace s'est de plus en plus restreint (ville, quartier, appartement, salon, fauteuil), le temps, à la limite, pour lui s'est arrêté. Il est devenu un axolotl — cette larve urodèle dont quelques spécimens s'agitent dans l'aquarium, ou plutôt ne s'agitent pas, stagnent.

Ici, il faut citer Cortazar. « Ce fut leur immobilité qui me fit me pencher vers eux, fasciné, la première fois que je les vis. Il me sembla comprendre obscurément leur volonté secrète : abolir l'espace et le temps par une immobilité pleine d'indifférence. Ils épiaient quelque chose, un lointain royaume aboli, un temps de liberté où le monde avait appartenu aux axolotls. »

Pour Clémence, c'est aussi l'histoire d'un homme qui un jour a crié dans la rue avec des milliers : nous sommes tous des juifs allemands, et qui aujourd'hui, s'il en avait la force, hurlerait tout seul entre ses quatre murs : *nous sommes tous des axolotls.*

Pourquoi ? Sans doute parce qu'il n'y a rien de plus dangereux, de plus déstabilisant, que de jouer avec son temps. Avec le temps de son temps, de son époque. Avec son temps hors de son temps.

Impérialisme du temps programmé par l'emploi : de tous le plus vainement défiable. Si Michel le défie pourtant — et plutôt deux fois qu'une, puisqu'il trouvera l'énergie, quand il se mettra à chercher un travail, de refuser un poste de flic ergonomique et de récidiver dans son désir de vivre et travailler autrement mais cette fois vraiment (geste touchant de dénégation qui rature d'un coup tous les enseignements de son axolotlisation) — c'est à cause de quelques idées de Mai 68 qui subsistent dans sa tête et à défaut d'exister dans le réel insistent surtout dans des bouquins. Pas par hasard si le retour en arrière sur Mai 68 s'amorce d'un pano sur une bibliothèque.

Pour Clémence : une utopie de chambre.

Mais Clémence ? Quand je serai grande je serai receveur d'autobus, dit-elle. Il n'y a pas de sot désir. Seulement voilà : les portes de l'appartement où elle reste seule à la fin, elle les ouvre *déjà* comme son père.

Jean-Paul FARGIER.

2. Réponse à Jean-Paul Fargier

par Serge Toubiana

Des trois raisons, ou justifications, que donne Jean-Paul Fargier pour écrire son article sur *Pour Clémence*, de Charles Belmont, je n'en veux retenir qu'une, la troisième.

Cela parce que les deux premiers arguments avancés au début du texte n'ont, à mes yeux, aucune valeur (disons valeur d'écriture sur le cinéma).

Ce n'est pas parce que nos deux amis, Bulher et Laplace, ont aussi fait paraître leur article sur le Festival de Locarno[1] dans je ne sais quel journal suisse (quand bien même ce journal serait « communiste », ça ne changerait rien) que l'argumentation — certes courte, mais il s'agissait d'un compte rendu de festival, où la notule critique n'épuise jamais son objet — par eux développé n'a pas été lue, ici, aux *Cahiers*, avant d'être publiée. C'est donc, en clair, que l'argument développé — il était fait grief au film de montrer des images « terriblement esthétiques (roses, mauves, violettes) idéalisant le paysage urbain qu'il (l'auteur) prétend cependant ne pas aimer » — relevait d'un point de vue critique acceptable, acceptable du moins par la rédaction des *Cahiers*.

1. Cf. *Cahiers* n° 281, p. 53.

L'autre argument de Fargier, à savoir « Charles Belmont est un ami », ne résoud aucun problème, et la sympathique franchise de cette affirmation ne me convainc pas tout à fait du bien-fondé qu'il y a à faire de cette amitié une motivation d'écriture. Plus généralement, cet argument est à prendre pour un effet de style qui vient plutôt de la littérature que de l'écriture « critique de cinéma ».

Eh bien, j'ai beau connaître Charles Belmont (les *Cahiers* connaissent Belmont comme Belmont connaît les *Cahiers*), je n'aime pas pour autant *Pour Clémence*.

Une des raisons tient au personnage du film. Je n'aime pas le personnage interprété par Jean Crubelier, ce cadre du chômage qui découvre le temps de vivre mais ne trouve pas l'emploi de son temps de vivre. Je n'aime pas la façon qu'il a d'ouvrir un livre, et pas n'importe quel livre, le livre de Pierre Goldman « Souvenirs obscurs d'un juif polonais né en France », par un pur hasard calculé en fonction d'une certaine connotation de l'air du temps « post-gauchiste » ; je n'aime pas la façon qu'il a de se servir de sa chaîne stéréo, en s'asseyant par terre, geste qui connote, au plus bas prix, des effets du type « bon usage de l'espace par un corps libre » ; cela m'ennuie qu'il veuille justement apprendre le chinois, et non le portugais par exemple ; je n'aime pas non plus la façon qu'il a de faire la cuisine pour sa femme qui travaille et qui rentre tard le soir au foyer.

Tout ça, il me semble, fait « culture », et trop. Une certaine culture de l'après-gauchisme, assez complaisamment filmée, sentie.

Si l'argument central de Fargier est juste — c'est sans conteste un film qui s'articule autour de l'espace/temps —, eh bien je dirai que je n'aime pas la façon qu'a ce héros de cinéma d'occuper son espace et son temps, et je n'aime pas non plus le regard attendri de la caméra qui lèche les murs des villes, ses lumières, ses immeubles, puis les meubles entre lesquels passe le personnage, ni les gestes, ni les humeurs de ce grand corps flasque, sans désir, ce corps « écologique » dont la succession de « petites morts » qu'il subit ne renvoie qu'à un imaginaire narcissique.

On pourra me rétorquer, sans doute, qu'il est permis que je n'aime pas ce personnage de Michel (ni l'acteur qui l'incarne), sans pour autant que tout le film, sa narration, son écriture, en pâtissent ; qu'il se pourrait que ce personnage entraîne avec lui certains traits négatifs « voulus », ou « calculés » par l'auteur, ce qui aurait pour effet de sauver la fiction de ce possible agacement.

Je répondrai justement que, pour une fois, je ne vois pas la moindre « distance critique » entre le regard-caméra et le personnage de Michel : comme si le film était *vu* par les yeux du même personnage.

Pour polémiquer avec Fargier, le même Fargier qui a écrit sur la fiction de gauche (article remarquable sur *L'Affiche rouge*, par exemple), je



Le personnage de Michel (Jean Crubelier) dans *Pour Clémence :* on ne sait jamais si ce personnage redécouvre le goût d'un certain travail (ici repasser, plus haut cirer des chaussures) domestique, ou si le brin de poésie qu'il veut réintroduire dans les tâches « ménagères » ne comble pas tout son manque-à-être.

dirai aussi ceci : *Pour Clémence* opère la sortie la moins intéressante de la période de mai 68 et de l'après-mai 68. Je veux dire par là que je n'aime pas non plus ce côté sociologique, qui va bien avec une certaine idéologie post-gauchiste, qui, de fait, opère un certain retour au passé des années soixante, et qui donne à Michel, ce personnage de héros fatigué de la guerre civile, un regard attendri et mortifiant, en un mot « poète », sur la mort des autres, la mort réelle des salariés, celle par exemple de ce vieux retraité qu'on aperçoit en face, lorsque Michel soulève nonchalamment le rideau de sa fenêtre.

Quand je dis que cette sortie est la moins intéressante des sorties de la période post-68, c'est aussi que je ne suis pas sûr que ce regard sociologique et poète à la fois ne tente pas de reconduire un certain unanimisme (confirmé par les réactions de la critique) qui puiserait plutôt ses origines dans une vague écologie prise comme « petit idéal avec sur-moi pas trop fort pour petits-bourgeois ayant déjà donné ». On ne quitte pas les images de 68 par un retour aux images d'avant 68, ou par un aplatissement de toute fiction.

Il y a chez Belmont, il y a toujours eu, d'ailleurs, particulièrement dans *Rak*, des thèmes d'importance capitale : la mort, le cancer, c'est-à-dire la mort au travail, la mort déjà là, avant qu'elle n'arrive, en un mot, la mort dans la vie, qui font de lui un cinéaste important. Mais ce thème, je dirai simplement qu'il n'est pas, dans *Pour Clémence*, le vrai sujet du film.

D'abord parce que le sujet Michel ne porte pas de secret au fond de lui, aucune déchirure qui pourrait justifier, dans une *écriture de fiction*, qu'il tisse alliance avec la mort, avec tous ces personnages de mort que le spectateur est censé voir dans l'entourage du personnage. On pourrait presque dire qu'il porte sur lui-même ce regard attendri et sociologique, et que, ayant tout son temps puisqu'il est chômeur, il pourrait se dire à lui-même, à propos de chaque geste qu'il fait : « Tiens, ça m'arrive ! ». Avec ce regard inanimé (celle d'un sujet sans désir), qui a *déjà* vu, on a comme l'impression que ce personnage pense trop.

Il me vient à l'idée de comparer ce personnage au personnage du film de Jacquot, *Les Enfants du placard*, que je trouve être un personnage tout à fait contemporain, ou même au personnage de Charles du film de Bresson *Le Diable probablement*. Leur force, c'est peut-être de ne pas penser, de ne pas être habités par la pensée, car le fait de penser est inimaginable pour un personnage qui parcourt son chemin de croix. Que ce soit Nicholas (personnage du film de Jacquot) ou Charles (du film de Bresson), personnages quasi muets, comment ne pas voir, en tant que spectateur, qu'ils résonnent de tous les maux, de toutes les angoisses, de toutes les morts contemporains d'une certaine narration cinématographique, qui, au travers du romanesque, donne à aimer des personnages qui s'aiment eux-mêmes idéalement, ou qui aiment, dirait-on naïvement, un idéal.

Le Michel de *Pour Clémence* a visiblement été construit, pensé, avec l'idée qu'il devait fuir tout idéal (on comprend qu'il s'est agi pour lui d'un idéal politique), avec le refus de mettre, *par-dessus* tout, malgré tout, la barre du désir très haut, assez haut pour mettre le personnage en position d'adorer (et d'être adoré par le spectateur). Son passé d'adoration, Michel l'a derrière lui, il opère son come back dans son petit monde utopique, clôturé dans son trois pièces. Les signes de changement, les signes *cliniques* de son désir, c'est boire un petit blanc au comptoir comme d'autres le font depuis des siècles, d'enfiler, oh comble du rajeunissement et de la découverte, un jeans, et de s'apercevoir, avant de mourir bêtement dans une mort de fait divers, qu'il peut encore « bander » pour sa femme.

En fait, la mort vient cueillir Michel à sa sortie de convalescence.

Serge TOUBIANA.



La Guerre des étoiles (Star Wars) de Georges Lucas.

L'Amérique sans peur et sans reproche (Star Wars, G. Lucas)

par Serge Le Péron

Ce n'est certes pas du côté de la science-fiction qu'il faut trop s'obstiner à chercher ce qu'un film comme *Star Wars* peut impliquer par son succès exceptionnel, l'adhésion massive des « tous-publics » qu'il recueille. Il y a déjà quelque temps que la S.F. est un genre où culminent l'angoisse, la folie, la parano, la catastrophe, les amphétamines et les neuroleptiques : rien de tout cela dans *Star Wars*. Chez les meilleurs auteurs (Dick, Ballard), le futur est très secondairement le lieu de l'aventure, de l'évasion, de la distraction, du divertissement ; les meilleurs films du genre (2001 par exemple, mais aussi le très intéressant *THX* 1138 du même Georges Lucas) ne proposent pas spécialement des « contes de fées modernes ». Inutile d'insister.

A l'opposé, *Star Wars* se veut « vision romantique, confiante, positive », atemporelle, universelle et bien sûr unanimiste, mais d'un unanimisme nouveau, qui ne relève plus d'une quelconque stratégie de la tension, qui n'est plus celui du coude à coude nécessaire contre l'ennemi intérieur et/ou extérieur (films-catastrophe : *Jaws*), mais découle d'un consensus librement consenti, sans loi de nécessité, sans impératif déclaré ni raison d'aucune sorte, sans chocs, sans secousses, sans surprises, sans peur : avec plaisir et avec confiance. Sans doute l'accrochage science-fiction du film, le fait que l'action se passe dans un univers de S.F., permet de rapporter cette confiance, de la projeter vers l'avenir : ce qui est toujours ça de gain idéologique immédiat. Mais surtout, la référence à la S.F. a l'avantage immense de permettre la constitution d'un espace fictionnel fluide, sans ancrage apparent, enveloppant, sollicitant : quelque chose comme la Mère Amérique

pacifique et pacifiante qui reprend dans son giron, avec toutes les subtilités de la technologie douce qui est la sienne, ce que le belliciste tonton (l'Oncle Sam dénommé) avait, à cause des brutalités de sa technologie guerrière, exclu : à travers sa jeunesse, ses hippies, ses contestataires, c'est au fond son imaginaire d'enfant qui était rejeté. Retour de tous dans les eaux d'un territoire total, volume flottant aux contours flous, sans frontières, et non plus sans « frontières-en-s'en-fout ». Tout le monde invité à faire joujou comme autrefois avec ce que Welles avait appelé « le plus beau train électrique du monde » — le cinéma, Hollywood — en famille (comme à la télé), sous l'œil candide et serein d'une maman bien décidée à garder la (le) moral(e). L'Amérique de Carter ? Mais c'est aussi le capital dans son ensemble qui parle dans un tel film.

Lucas vient du camp de ceux qu'on appelait, il y a quelque temps, les nostalgiques, les pessimistes, les neurasthéniques ; on sait aujourd'hui qu'ils avaient raison de l'être : aussi ce sont des hommes comme lui qui se retrouvent aujourd'hui chargés de projets gigantesques (comme *Star Wars*) de lutte générale contre la dépression ; sans doute le font-ils avec la même ardeur qu'ils ont pu mener la lutte contre la répression dans la décennie précédente : on a changé de phase (sinon de base) en Amérique : l'époque est moins à la révolte contre les symboles de l'oppression qu'au revoltage tous azimuts des énergies à plat : par injection artificielle d'imaginaire perdu. Quel imaginaire ? Le retrouver n'est pas chose facile : pour un cinéaste comme Georges Lucas, qui a un peu plus de trente ans et se trouve être de la génération de la fin du western, la solution réside dans un retour à l'enfance ; plus exactement aux conditions de son enfance et à ce cinéma d'aventures sereines qui a bercé celle-ci. Faute d'imaginaire contemporain « positif »[1] (surtout pas la S.F.) disponible, la solution est dans la synthèse des anciens : le problème est donc technique ; il suffit de reprendre les termes et les thèmes de ce cinéma (en fait ceux dégagés par les discours sur le cinéma), de les sophistiquer, les habiller d'effets spéciaux et de donner ces signes à reconnaître, *à décoder*. « Héros aussi désintéressés qu'entreprenants, des méchants d'une noirceur irrémédiable », « triomphe du bien sur le mal », etc.

Dès lors, il s'agit de *conformer* scientifiquement le scénario à ce programme suivant la logique du computer qui traduit en signes-réponses les questions-signes qu'on lui signifie. Aussi l'histoire, les personnages, les comédiens, n'ont pas en eux-mêmes une grande importance ; ils sont là pour attester les intentions du scénario : ils sont le support de ces intentions. D'où cette froideur (qui n'est pas une froideur sèche agressive : plutôt cool que cold) et ce sentiment que tout est *déjà joué d'avance* (à la différence des films d'aventures cités en référence) et où ce qui arrive n'est que péripétie dans un récit planifié ; cette rapide impression d'interchangeabilité constante (comme une pièce standard d'une quelconque machine peut s'échanger contre une autre, identique cependant) ; bientôt l'impossibilité de voir dans la princesse Leia Organa autre chose que « l'héroïne à la vaillance sans défaut » annoncée au programme, de faire autre chose que cligner de l'œil quand les clichés du western apparaissent dans la scène de la ville Mos Eisley, de faire plus que décoder Peter Cushing comme le signe absolu du maléfique, du fait de ses compromissions nombreuses avec Dracula et Frankenstein[2]. Lecture garantie sans risques et vite monotone (on avait beau être au courant de tout dans *Jaws*, il y avait tout de même certains moments où le film se coltinait la salle, certains passages difficiles).

Et l'Ensemble (le vaste dispositif Production-Réalisation-Diffusion), s'il fonctionne admirablement (dans les salles bourrées on applaudit les héros à la fin, quand ils pénètrent dans la salle royale de la planète Yavin, en même temps d'ailleurs que la foule enthousiaste sur l'écran), laisse l'ama-

1. En fait, il est faux de prétendre que le film d'aventures avait disparu des écrans (il fonctionnait effectivement depuis quelque temps principalement sur le trauma) et d'ailleurs même l'enfance de Georges Lucas n'a pas été entourée d'espaces mythologiques rassurants : il y a dans le projet *Star Wars* une idéologie de l'Age d'Or où se récrit l'histoire du cinéma comme les auteurs de westerns récrivaient l'histoire de l'Amérique.

2. Ce n'est pas si simple dans les films de Terence Fisher en question, où le mal ne doit pas se contenter d'apparaître, mais où il doit fictionner comme tel et à chaque fois : il n'y a jamais d'accumulation primitive dans ces films, même s'ils sont cen-

teur de fiction sur sa faim : tout à fait logiquement, *Star Wars* fictionne autant (ni plus ni moins d'ailleurs) qu'un ordinateur génial au travail et en parfait état de marche [3].

C'est que sans doute, d'une manière ou d'une autre, la fiction exige la passion ; qu'il n'est pas de grande fiction sans grande passion et au fond de grand film sans grande histoire d'amour. C'est la différence qu'il y a entre le cinéma et d'autres médiums comme la bande dessinée qui s'en passe très bien, ou la télévision qui cette fois sert de modèle au cinéma (là est peut-être la clé de son succès). Comme l'inspecteur Kojak des séries télévisées américaines, les héros de *Star Wars* ne sont pas des passionnés : ils agissent intuitivement et sont au fond totalement désinvestis. Les passions qu'ils rencontrent sont fugitives et compréhensives : elles ne prêtent pas à conséquence. Les rivaux coexistent pacifiquement : chose impensable dans les films d'aventures d'autrefois où la règle était qu'un héros chassait l'autre, loi de Gresham de la fiction hollywoodienne. Dans la fiction de *Star Wars*, on retrouve le système binaire qui est le mode de fonctionnement du capital aujourd'hui : deux héros à peu près équivalents (et dans le cœur de la princesse strictement équivalents comme le sont les deux tours du World Trade Center dans le cœur de New York) et incroyablement, délibérément, désexualisés [4].

Le système fictionnel de *Star Wars* implique bien cette participation intense et cette grande torpeur, cet engagement profond et cette grande indifférence propres à la consommation télévisuelle : indifférent l'endroit où ça se passe, ou l'époque ; indifférent le fait que les jeunes protagonistes s'aiment ou non (et que la princesse aime l'un ou l'autre) ; pas important le sexe, ni la violence non plus ; ni même la passion totalitaire (sa nature, ce qu'elle implique) de « l'Empire » ; ni la mort de Ben Kenobi (le vieux patriarche joué par Alec Guiness). Tout se veut et veut rester délibérément abstrait, se donne comme principe, postulat, repère conventionnel et jamais moteur, embrayeur ou relance de fiction.

Star Wars rompt ainsi avec la rage cinématographique qui a conduit ces dernières années les films au-delà des limites pensables : violence extrême, pornographie, hard, catastrophe : rage de tout faire comparaître pour procurer émotions fortes et unanimisme belliqueux. Dans *Star Wars*, toutes les hétérogénéités sont recevables, toutes les altérités, différences, peuvent apparaître et fonctionner dans l'harmonie narrative la plus parfaite, pourvu que tout se produise *en l'absence du sexe*. Ainsi est résolu le problème, à sa racine si l'on peut dire : plus de sexe, plus de passions ; plus de violence, plus de fiction non plus : que de la cohabitation, de l'exploit, du désintérêt (c'est bien le lot des héros désintéressés). Fini le sexe, finis les risques de conflit, les violences passionnelles et la force fictionnelle. Peu importe, la force est ailleurs, cette force dont parle l'affiche du film (« Que la force soit avec toi »).

C'est la force tranquille du capital qui a produit le film avec une étonnante économie de moyens [5] : conformité exacte là aussi du filmage, des trucages, des effets, au but et au budget recherchés. C'est un film sage qui renoue par là avec la morale hollywoodienne qui voulait que quelque part le film puisse être édifiant : ici, dans ce qui lui tient lieu de fiction, sa conception elle-même.

Rien à voir avec le Kubrick d'un *Barry Lindon* filmant, pour les scènes de batailles, des milliers de figurants avec de longues focales comme s'il y en avait trente seulement, dépensant en pure perte au niveau de la fiction, etc. : crépuscularisme (noté par Oudart) où la machine hollywoodienne se trouvait voilée par un imaginaire fou, auquel succéderait ce pacifique ciel étoilé où la technique triompherait sur l'imaginaire, passé comme le reste au synthétiseur. L'histoire de la réalisation du film constituerait un vrai sujet de science-fiction et ça ferait frémir.

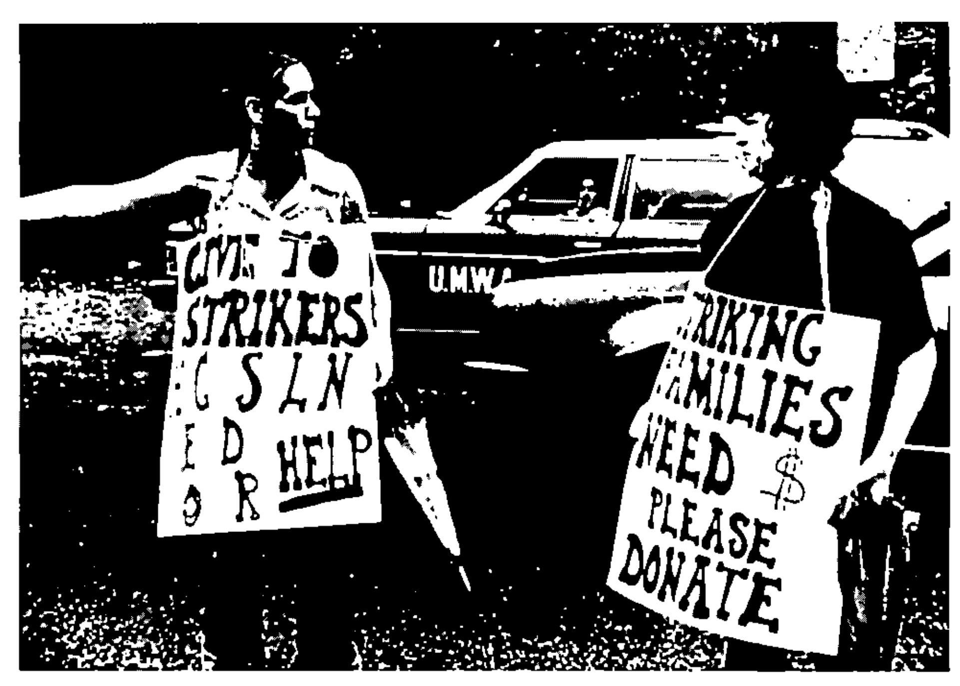
Serge LE PERON.

sés parfois se continuer de l'un à l'autre. *Star Wars*, lui, se contente de « pomper » les effets que le cinéma (le cinéma américain) a mis des années à bâtir et réduit les grands mythes de ce cinéma (d'aventures en particulier, mais pas seulement) à des références narratives, des panneaux de signalisation. Triste destinée et drôle de cadeau fait aux enfants.

3. Kubrick a montré que même un ordinateur pouvait fictionner bien plus que ça, pourvu qu'on lui en donne la peine : on se souvient de la terrible partie d'échecs avec l'ordinateur de *20001* : le cosmonaute mauvais joueur dépouillait la machine des éléments de son cerveau électronique, provoquant chez la victime une plainte plus qu'humaine.

4. D'autant plus incroyable si l'on se souvient que dans *THX* les deux héros se révoltaient contre un monde sans amour affectif et sexuel, et que c'est cela qui constituait le moteur de la fiction.

5. Effectivement, le coût du film (9,5 millions de dollars) est remarquablement raisonnable si on le compare aux réalisations récentes du même type (*King Kong* par exemple) et compte tenu de l'effective inventivité technique dont il a fallu faire preuve : les 360 effets spéciaux (la plupart inédits), l'atelier autonome de John Dykstra, les 2 000 unités sonores de la bande-son, etc.



Harlan County U.S.A., de Barbara Kopple.

L'alliance du feu (Harlan County U.S.A., Barbara Kopple)

par
Claude Bailblé

« Si un homme marche sur la pointe des pieds, son poids ne fait aucun bruit »
Léonard de Vinci, Carnets.

La douleur et la lutte, ça existe aussi aux U.S.A.

Le film de Barbara Kopple le rappelle crûment, et quand on sait ce que c'est que filmer une grève, admirablement.

C'est que le cinéma militant français n'a pas souvent produit des films de cette qualité. Peu structuré, ou plus exactement en déstructuration continuelle, c'est un cinéma de la *bonne cause*. Des films parfois au premier degré, sans travail mais non sans dépenses, des cinéastes se perdant en querelles formelles, ou occupés à mendier des bouts de ficelle, des créneaux techniques. Misère de la production.

Et aussi des films assénant depuis le hors-champ un discours plaqué, qui signale surtout la pauvreté du tournage, plutôt qu'il ne dicte au public la Vérité : parole obvie qui barre au spectateur la position de supposé savoir, par la monstration de sa supposée ignorance. L'hypostase de la « ligne juste », d'où procède l'unique et adorable sentence sur le peuple souffrant, dispense de tout travail cinématographique (qu'en est-il du

trajet effectué par le référent jusqu'à la représentation filmique ?), puisque le film mime déjà la rédemption, un début de délivrance... Certains cinéastes se sont ainsi dessaisis de la simple lucidité de sujet mortel, clamant du haut d'un phare, aux proches poissons qui voulaient bien les entendre, qu'ils étaient en fait à bord des navires, au poste de timonier, et non simples touristes visitant le port.

Triomphe kérygmatique (Kérygme : proclamation par un héraut. annonciation chargée de message) sur la mécréance (sans foi ni loi) [1]. Mais dépassement de la fonction kérygmatique : le héraut se prend pour un héros, il devient le fils du Père et va « filmer papa, déguisé en phallus prolétaire, envoyé du ciel par maman pour sauver l'Homme, accompagné d'une éducatrice spécialisée, pour jouer le rôle pas-tout, dans la Fiction du tout » (ibidem, J.-P. O.).

1. Voir article de Jean-Pierre Oudart, *Cahiers* n° 281.

Tel était, il n'y a pas si longtemps, le cinéma militant. Hier, l'immaculée conception du code intouchable (le marxisme-léninisme) et aujourd'hui la mécréance (refus de toute doxa). F(e)in(te) de la croyance.

Il en va tout autrement avec Barbara Kopple, qui se dit cinéaste « indépendante ». Entendez par là que les U.S.A. n'ont pas de partis de gauche, de groupuscules où morceler cinquante lignes justes, où vénérer cent fois cent lois.

« La première année, le plus important c'est de collecter de l'argent pour prendre un bon départ ; donc les gens doivent s'atteler à cette tâche ; des communautés religieuses peuvent réunir plus d'argent qu'un cinéaste indépendant... » (B. K., interview *Cahiers* n° 282.)

D'abord les conditions matérielles de la production (50 heures de pellicule pour *Harlan County*). Locations, disponibilités, défraiements, labos, etc.

« Pendant la période de filmage de cet épisode du Mouvement des Mineurs pour la Démocratie, j'avais besoin de gens qui puissent me raconter l'histoire des années trente, me parler des difficultés rencontrées à l'époque pour organiser le syndicat. »

Ensuite, l'enquête historique, le problème des racines. Recherche de documents filmés très difficile en France : poids, silence et amnésie des appareils syndicaux, des partis ouvriers.

« Faire un travail historique, montrer pourquoi les gens sont prêts à donner leur vie, la corruption des syndicats, les conditions de travail dans la mine : qui sont les gens ? Pourquoi se battent-ils ? Quelle est leur vie ? »

Le film s'ouvre sur les entrailles de la mine, le bruit des machines et la sueur des hommes, se ferme sur la reprise du travail, le retour aux galeries, au charbon noir. Entre temps s'est déroulée la grève, aboutissant à la signature d'une convention collective. Le secteur *énergie* est la clef de l'économie ; il s'agit pour le patronat de faire marcher la machine aux moindres frais. D'où la violence frontale de cette lutte, son succès mitigé.

Barbara Kopple montre à la fois la *négativité du travail*, et la nécessité sociale *d'une certaine production* ; son actuel enfermement dans l'économie capitaliste. On a souvent tendance à oublier que les travailleurs sont les seuls producteurs de la valeur. Comment ne pas se sentir solidaires d'eux ? Des intellectuels qui font profession d'analyse planétaire ou qui distillent le sujet dans ses méandres, oublieraient-ils que ceux-là les nourrissent, les vêtissent, les confortent ? Au prix justement de cette *négativité*, de cette répétition mortelle où se ravale la dignité humaine (au sens de : ravale ta salive, robot merdeux, et le voilà, travaillant comme une bête, sans possibilité d'assister à l'érection réjouie de la valeur (phallique) de son travail, sauf justement dans la bourse de son patron).

Tant de déceptions éprouvées sur le terrain de l'amour du peuple ont entraîné un repli sur la psychanalyse pour les uns, sur le spectacle, pour les autres : ne joue-t-on pas maintenant Wagner en bleu de chauffe [2] ?

2. Cf. « Fleurs intempestives », par Jacques Rancière, *Cahiers* n° 278.

Le film de B. K. vient à point nous rappeler que, si la mode n'est plus au prolo, le prolo, lui, est toujours au boulot. (La *mode*, la *nouveauté*.

le *changement* : pour les ouvriers, les paysans, il n'y aurait de nouveauté possible que dans l'ascension sociale ou la mort, l'entrée dans la lutte, ou l'acceptation morbide, le repli sur soi et la petite famille.)

Rater le réel, c'est justement faire un cinéma de rêve, celui dont l'écran se tient entre la souffrance quotidienne et le sommeil réparateur. oublieux de la tristesse.

« Quand nous sommes venues pour la première fois, ils étaient très méfiants... Les femmes aussi... étaient très méfiantes, puis elles se sont ouvertes complètement à nous. »

Ainsi les grévistes ont rapidement oublié qu'ils étaient filmés, s'abandonnant à la confidence émue, indiquant par là la qualité du rapport entre l'équipe de tournage et les sujets de cette lutte.

Par contre, les jaunes, organisés autour du contremaître Collins en milice armée, n'oublient pas la caméra : « Tous les matins, je me demandais si je reverrais mes parents et mes amis : c'était une question de vie et de mort pour moi aussi. Et cela était bien réel. »

C'est ça évidemment qui fascine le plus dans le film : les cinéastes sont au côté des grévistes, en danger de mort. Point d'identification au regard-caméra, car la caméra est actrice, fondue avec l'histoire qu'elle montre. Aussi est-elle admirée, déléguée à cette place impossible, trop dangereuse pour que le spectateur s'y confonde. C'est ce défi à la mort, à l'adversaire de classe armé, qui fait descendre la caméra du lieu de supposé savoir à celui, plus difficile, de supposé vaincre.

A l'inverse, parce qu'ils sont en danger de mort, par une sorte *d'alliance du feu*, les cinéastes peuvent filmer l'infilmable : le cadavre du jeune gréviste abattu par les nervis, les funérailles, la douleur des épouses et des amis, sans violer l'espace intime des sujets.

Ce faisant, la caméra n'est pas dissimulée, comme un appareil de fiction. Elle est bousculée, agressée. Le micro est choqué, montré dans le champ [3]. De la même manière, B. K. ne s'élimine pas du film : « Show me your press card » demande le contremaître, dans une scène futée, qui vient révéler la force de son parti pris, et la manière dont elle se soustrait à l'agression. Et plus loin, le même contremaître : « Eloigne-les de mon camion, Bill ».

Comment est construit le film ?

Sur les voix et les visages : les ouvriers vétérans parlent, de cette voix au grain rauque, rongée par l'anthracose, et on ne peut vraiment pas imaginer qu'ils racontent des fadaises. Les femmes racontent leur passé, les corps séparés, la misère reconduite, et on ne peut imaginer l'ombre d'un mensonge dans leur regard d'émotion.

Aussi bien, il n'y a pas de voix off dans ce film, mais des narrateurs délégués, *grévistes*, qui viennent tour à tour constituer la trame du récit. Ces interviews préparées, toujours en situation [4], expliquent le déroulement des faits, d'une voix nette et sans emphase, et leur auteur est dévoilé à l'image. A l'opposé, la voix de Boyle, secrétaire général du syndicat patronal : « Je donnerai la lune, si je le pouvais » — « Je resterai à mon poste jusqu'à 180 ans... ». Voix bidon dissimulatrice, voix de son maître. Pareillement, la voix des patrons, souvent cynique, en tout cas technocratique, habituée depuis toujours à se boucher la trompe d'eustache pour rétablir la pression ; elle vient rythmer à contre-sens le décours des voix ouvrières : « L'inhalation de poussier n'endommage absolument pas les poumons ». C'est tellement faux qu'à la fin de la tirade, le président se met les mains en poche, pour ne pas avoir à mentir avec le geste. Ou encore : « Nous faisons tout pour reloger nos gens, mes gens, ce sont *mes* gens ! » [5].

Cependant B. K. ne s'est pas contentée d'exposer par des interviews les conditions de travail, les plates-formes minimalistes (nous sommes des citoyens américains et réclamons nos droits), les leçons politiques du passé (les grèves sanglantes des années 30), les actions à décider (s'unir, se regrouper sur le piquet de grève) ou des récits saupoudrés. Elle montre aussi le déroulement de la grève en y entrelaçant son reportage monté comme une histoire, fictionnalisée (ubiquité de la caméra, progression dramatique vers un meurtre, temporalité). Qu'on se rappelle la scène

3. Le son est remarquable, pris au micro canon, par B.K. elle-même.

4. L'expression est de Thérèse Giraud, *Cahiers* nº 278.

5. Le côté patronal fut sans doute filmé par une autre équipe, discrète.

du train surgissant dans la brume à 5 heures du matin, scène d'embrayage fictionnel annoncée par le klaxon.

Et dans ce reportage, la caméra va relativement partout, comme dans une fiction. Infilmables (en France) la prison, le tribunal, le conseil d'administration, les tueurs des milices (qui pense pouvoir filmer un commando CFT abattant un gréviste à Reims ?), les hostos, le patronat. Elle va partout, sauf justement dans la vie privée des mineurs et des femmes ouvrières : « On dit que tu couches avec tout le monde ! — Et toi, on dit que tu es alcoolique ! — Assez, nous sommes là pour un contrat — Si on mélange tout ça avec nos histoires personnelles, on n'avance pas. » Mais qu'est-ce que l'histoire personnelle une fois que la grève est finie ? Qui peut se risquer, par ailleurs, en *reportage*. à traiter un tel problème, sans entamer la vie privée des gens, sans la spectaculariser ?

Au total, ce qui apparaît clairement dans ce film, c'est l'équilibre entre le reportage (fictionnalisé, embrayeur de spectacle) et l'enquête, l'exposé historique et les voix explicatives, qui ne prennent jamais le spectateur de haut, lui laissant parfois même de la place pour une gratification narcissique ; dans la scène de popularisation à la bourse de New York, l'homme en uniforme finit par dire : « Depuis neuf mois, cette grève ? Je croyais que vous aviez commencé hier ! » De cette méprise, et de cette fraîcheur de ton, on a plutôt envie de rire, mais d'un rire sympa.

Enfin, en plus de cet équilibre, il y a une poétisation, quelque chose qui touche. *Harlan County U.S.A.* est un film lyrique : 14 chansons, toutes très belles égrenent le film, et dégagent le spectateur d'une trop stricte dévoration des images. Jamais en trop, elle viennent scander de leur justesse les émotions du film, comme des récits poétisés. Exemple : ce duo (filmé) d'une femme et d'un vieillard chantant « O toi la mort, attends, épargne-moi un an encore ».

Ainsi, tout au long de l'ouvrage se glisse vers les spectateurs l'appel initial destiné aux gens de la contrée « Which side ? », « de quel côté êtes-vous ? » Porté par la chanson, le leitmotiv prend tout son sens, quand on comprend son identification à la cause du film, au moins pendant la durée du spectacle.

« Souvent les gens commencent comme radicaux, ils font un film engagé politiquement, deviennent célèbres et oublient qu'ils ont été radicaux. » (B. K., interview *Cahiers* n° 282.)

Ce qui dévoile l'énergétique propre du cinéaste, et la force de récupération (narcissique) du socius, et symétriquement, son énergie disloquante.

Barbara Kopple et son équipe se sont mis en lice avec la mort, les grévistes ont risqué leur vie dans la lutte, et Lawrence Jones est mort. Pourquoi les gens sont-ils prêts à donner de leur vie ? (Est-elle déjà perdue, basculée dans l'horizon funèbre du capital, ou prise dans un réseau secret d'échanges inconscients ?).

Certains, voyant une bouteille vide, persistent à croire qu'elle est pleine et ne veulent la dépenser. D'autres la jettent à la mer, avec un message dedans. Trouvera-t-elle un destinataire ?

Claude BAILBLÉ.

Rencontres avec des techniciens (I)



Nurith Aviv et René Féret (tournage de *Histoire de Paul*). Photo Daniel Fondimare.

On l'a souvent remarqué : savoir-faire technique et cinématographique se chevauchent à l'extrême ; il est des cas où ils se mêlent de manière si intime qu'il est difficile de déterminer la part qui revient à chacun.

Pourtant la « séparation initiale » de l'œuvre dont parle Claude Bailblé dans son avant-propos à la **Programmation du regard** (« Cahiers du Cinéma » n° 281) se perpétue bel et bien, puisque l'un et l'autre sont encore le fait, le métier, la pratique de sujets bien distincts, voire de personnalités bien différentes.

L'assimilation des deux territoires ou la dissolution réciproque ne sont donc pas encore à l'ordre du jour. Ce qui se dessine aujourd'hui est bien plus une collaboration **ouvertement** proclamée entre l'auteur et le technicien, dont le nom est désormais recherché sur les affiches parfois autant que celui du réalisateur. Il y a là un phénomène actuel qu'il faut bien interroger.

Aussi il devient urgent, pour comprendre le fonctionnement du cinéma contemporain (son écriture et les rapports sociaux qui s'y jouent), de connaître les démarches personnelles, points de vue, problèmes spécifiques de ces responsables de la technique dans la fabrication des films ; c'est ce que nous tenterons de faire avec quelques-un(e)s d'entre eux(elles) au fil de cette série d'entretiens que nous publierons : chef-opérateurs, directeurs de la photo, ingénieurs du son — avec qui nous parlerons de leur travail sur les films avec les réalisateurs, les comédiens, les autres techniciens.

La logique de ce travail qui se mène à nouveau aux **Cahiers** sur le rapport technique cinématographique/théorie du cinéma, devrait amener à mieux connaître la place qu'ils occupent dans le dispositif de réalisation, et par là éclairer, par un autre biais, les déterminations qui sont à l'œuvre dans la création cinématographique.

Le texte qui suit est le produit de discussions amicales, à bâtons rompus, avec Nurith Aviv (directrice de la photo), enregistrées au magnétophone, et de séances non moins amicales mais douloureuses de mise au point scripturale.

Finalement Nurith Aviv a préféré récrire de façon condensée l'entetien initial.

D.D., S.L.P.

Entretien avec Nurith Aviv Directrice de la photographie

Nurith Aviv est née le 11 mars 1945 à Tel-Aviv. Etudes secondaires et formation de photographe en Israël. Travaille trois ans comme photographe de presse. Entre en 1964 à l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques à Paris.

Cahiers. *Tu es en France depuis quatre ans, tu as travaillé avec des réalisateurs comme Allio, Varda, Van Effenterre, Féret, etc. Par ailleurs, tu nous dis que tu as fait des films documentaires et que c'est important pour toi, tu as aussi travaillé en vidéo...*

Nurith Aviv. Oui, c'est très important pour moi de travailler aussi bien dans le cinéma de fiction que dans le documentaire, je joue sur une sensibilité complètement différente. Dans la fiction, l'image est planifiée à l'avance par le réalisateur, avec ou sans ma collaboration ; on connaît la fin avant d'appuyer sur le bouton, la finalité est visée très consciemment. Dans le documentaire, je travaille beaucoup plus en improvisant, j'ai le plus souvent la caméra à la main, et quand j'appuie sur le bouton je ne sais pas où je vais aller, plutôt je me laisse aller, je suis les événements, je suis à leur écoute, je suis prise par eux ; et j'aime que le plan dure et ne pas avoir à m'arrêter, même si l'action semble finie, aller au-delà du temps de l'information et entrer dans cet autre temps, celui de la sensation. En Afrique par exemple, où j'ai travaillé l'année dernière sur un documentaire, il est arrivé plusieurs fois que des plans commencés avec le début du magasin finissent à sa fin, c'est-à-dire onze minutes plus tard. Ça n'arrive pas souvent que ça soit justifié, mais quand ça arrive, c'est un cadeau.

Pour donner un exemple, en Afrique, je filmais un plan, banal, d'une mère avec ses gosses. Au début, il ne s'est rien passé de très spécial. Peut-être aussi parce qu'on était là. Mais je n'ai pas coupé, j'ai continué à filmer, et lentement, petit à petit, les gosses et la mère ont repris leur rythme habituel. Un des gosses a apporté un seau, la mère a commencé à laver la toute petite, deux autres gosses ont commencé à jouer avec la petite en la caressant tendrement, une autre fille jouait avec sa poupée blanche, etc. Je crois que finalement ce plan très long transmet en concentré le rapport, très différent, qu'ont les Africains avec leur corps, le temps, l'espace, etc., mieux que des petits bouts morcelés accompagnés de textes explicatifs. D'ailleurs, j'ai l'impression que pour obtenir des plans comme ça, le fait que je sois femme et *petite* aide beaucoup, les gens se sentent plus à l'aise, moins violés, peut-être. On l'a senti très fort en tournant *Daguerreotypes*, avec Agnès Varda, elle aussi femme et petite. Dans ce film il y a



Erica Minor (Bertrand Van Effenterre).

Elle disait Prague, de Danielle Jaeggi (tournage). A droite : D. Jaeggi.



Moi, Pierre Rivière (René Allio).



aussi des plans longs où il ne se passe apparemment rien, mais où tout est dit.

Cahiers. *A quoi sert à ce moment le réalisateur, qu'est-ce qu'il est alors pour toi ?*

Nurith Aviv. La personne (pour ne pas dire elle ou il) qui met en scène est très importante, elle (la personne) doit donner la direction, la conception, la ligne générale, bref tout ce qui vient avant et après la prise. Pendant la prise elle doit me faire confiance, parce que moi-même je ne peux que faire confiance à mon intuition.

Quand on a tourné *Daguerreotypes* ça s'est passé comme ça : on ne se connaissait pas ; Agnès m'a contactée après avoir vu *Erica Minor* de Bertrand Van Effenterre — d'ailleurs, l'image de ce film n'a pas grand-chose à voir avec ce qu'on a fait après. L'image n'a pas beaucoup d'importance dans *Erica Minor*, elle est presque inexistante, je crois que c'est justement cette discrétion, cette distance de l'image correspondant au contenu du film, qui a plu à Agnès. Mais, quand même, on ne se connaissait pas quand on a commencé *Daguerreotypes*, donc il était normal qu'elle ne me laisse pas faire, qu'elle me dirige trop. Ça m'a bloquée, les mouvements de caméra étaient courts, saccadés, ne coulaient pas. Mais tout ça a changé après deux jours de tournage, le calme, la confiance ont pris le dessus, elle a compris qu'on était sur le même bateau. Je me laissais conduire par elle pour ce qui est de l'ensemble, elle me laissait faire dans les détails. Ça a donné un film qui est absolument et complètement un film personnel d'Agnès Varda. Je veux être claire : je ne demande pas qu'un(e) réalisateur(trice) me laisse « la » liberté, comme on dit si souvent, ou plutôt on me pose très souvent la question : est-ce qu'untel te laisse « la » liberté ? Très souvent, derrière la personne qui laisse cette fameuse liberté se cache un manque d'idées, d'imagination, un non-choix de sa part. Plus le(a) réalisateur(trice) a des idées, plus je sens son désir par rapport à ce qu'on est en train de faire, plus, je peux, moi, évoluer librement à l'intérieur de ce qui est mon domaine limité. Et plus généralement, aussi bien dans les films documentaires que dans les films de fiction, j'aimerais essayer de préciser mes rapports avec la personne qui réalise : ce n'est peut-être pas la peine d'employer des termes comme rapports hystériques, mais il y certainement chez moi un besoin d'identification avec le(a) réalisateur(trice), pas avec la personne elle-même mais avec la partie d'elle qui est en train de réaliser le film, peut-être avec le film. Je voudrais qu'elle soit le plus près de sa vérité et que je puisse la comprendre et l'interpréter de façon à ne pas la trahir, que la mise en images sur pellicule soit la plus proche de ce qu'elle a imaginé. Mais pour ce faire j'ai une grande demande : qu'elle me donne le maximum d'informations si elle peut, et surtout que je puisse la sentir désirante même si ça ne correspond pas à mes propres désirs, sentir que c'est vraiment ce qu'elle veut et qu'elle le veut vraiment. Il ne s'agit pas pour moi de faire une belle image, toujours la même dans tous les films, reconnaissable, mais une image toujours différente, celle qui correspond le plus au film. Je ne dis pas que j'y arrive toujours, mais j'essaie.

Avec René Allio, sur le film *Moi, Pierre Rivière...* ça s'est passé comme ça. Il m'a parlé, il m'a

expliqué, on est allé ensemble au musée, mais ce qui comptait le plus c'est quand on a travaillé ensemble, et après, quand on a vu les rushes et qu'on en a discuté, quand il m'a dit qu'il aimait telle lumière, mais plus encore qu'il n'aimait pas telle autre, il a ajouté : je veux que ce soit plus sombre, que les intérieurs ressemblent à des grottes, et il fallait que je trouve... Finalement, l'image de *Pierre Rivière*, c'est celle que je préfère entre toutes celles que j'ai faites jusqu'ici. Mais pour la trouver, on a fait le chemin ensemble avec Allio. Mais pas avec lui seul. Sans les coloris des costumes crées par Christine Laurent et les décors faits par Françoise Darne, l'image n'aurait pas été ce qu'elle est. J'irais même plus loin : si on sent le rythme juste de tel mouvement de caméra c'est parce que j'ai senti le rythme juste de l'acteur, ou bien que ce qui se passait entre deux acteurs était assez fort pour nous entraîner, je dis nous car quand je suis sur le rail de travelling, je suis aussi dépendante du machiniste qui pousse, qui doit sentir comme moi le moment où tout se met en place, la respiration qui est juste, c'est la bonne prise, et on joue tous de notre mieux, exactement comme les joueurs de jazz.

Je suis, à la caméra, dépendante des acteurs, parfois je me sens comme un acteur de plus, un joueur de plus, rarement comme l'enregistreur de l'action, hors-jeu ; et j'aime bien quand les acteurs ressentent comme moi qu'on est du même côté. Mais ce n'est pas toujours le cas. Il y a des acteurs qui préfèrent ignorer l'existence de la caméra, il y a même ceux qui haïssent sa présence, ce qui ne veut pas dire qu'ils jouent moins bien et que moi je sois moins dépendante d'eux pour mon jeu avec la caméra.

Cahiers. *Tu as fait aussi de la vidéo...*

Nurith Aviv. En ce qui concerne l'image vidéo il n'y a rien de plus frustrant. Pour faire exister la matière c'est vraiment dur. Peut-être en couleurs est-ce mieux, mais je n'ai pas essayé.

Cela dit, j'ai fait quand même mon plan-séquence le plus long avec la vidéo : vingt minutes, la longueur de la bande, il s'agissait d'une fête. Mais parlons plus précisément de ce que j'ai fait : c'était à la clinique psychiatrique La Chesnaie. J'ai rencontré, un peu par hasard, Patricia Moraz et Chil Boiscuillé. Ils avaient les appareils vidéo, ils sont arrivés un jour de fête à La Chesnaie, et ont commencé à tourner. Après ils sont restés là-bas, d'abord en filmant, et puis chacun d'eux a trouvé une autre occupation. Chil a commencé à construire un bâtiment en collaboration avec ses étudiants d'archi et les gens de La Chesnaie. Patricia, elle, est devenue monitrice. Il y avait donc les appareils, et moi j'avais envie. Envie de quoi ? Il fallait trouver ça sur place. Je n'avais certainement pas envie de travailler seule, faire des reportages comme j'en ai fait pendant trois ans pour la télé en Israël, bien que j'aie beaucoup aimé ça. J'avais envie d'essayer de travailler avec les gens, et c'est ainsi qu'un groupe de « fous de la vidéo » s'est joint à ma propre envie. On a essayé ensemble de trouver ce qu'on voulait faire et comment le réaliser. On a fait plusieurs films sur des sujets comme les médicaments, la grève générale, l'occupation de la M.J.C. de Blois, etc. On a fait un film sur le travail des pensionnaires qui



L'une chante, l'autre pas (tournage : Nurith Aviv, Agnès Varda, Elizabeth Prouvost).

Nurith Aviv. Photo Elizabeth Lœwenstein.



Daguerreotypes (Agnès Varda).





L'une chante, l'autre pas (Thérèse Liotard, Valérie Mairesse et Rosalie Varda).

Nurith Aviv et René Féret (tournage de *Histoire de Paul*).



Moi, Pierre Rivière...



participent à la gestion de La Chesnaie, en procédant un peu à l'envers, en commençant par le son et pas par l'image. On a interviewé des gens sur magnéto, et après, écouté ensemble des heures et des heures d'interview, puis décidé quelles phrases garder en fonction de leur intérêt, de ce qui avait été dit, ou bien de l'intérêt de telle personne qui l'a dit, qui ne parle pas d'habitude ou qui ne parle jamais, etc. Tout a été réinscrit dans un ordre choisi, et en fonction de ça on a discuté quelle image pouvait accompagner tel texte en minutant bien le temps de l'image nécessaire. Après, tout a été filmé, une montre à la main, ce qui a évité un montage d'images, chose qu'on n'avait pas la possibilité technique de faire. Une fois les images faites, sans montage donc, on a incorporé les phrases enregistrées auparavant, c'est une opération qui demande beaucoup de concentration et de précision. Des gens dont on m'avait dit qu'ils ne tenaient pas cinq minutes en place ont travaillé huit heures par jour plusieurs jours d'affilée avec la plus grande concentration.

Cahiers. *Comment a été reçu le film ?*

Nurith Aviv. Bien par les pensionnaires qui se sont retrouvés là-dedans, mais la femme du directeur, elle-même soignante, a dit : je croyais qu'on l'avait engagée (moi) pour faire de la psychiatrie et pas du Marguerite Duras.

De toute manière, je n'ai pas vraiment réalisé ce que j'avais imaginé. C'est-à-dire que le travail avec les gens a été vraiment très bien, mais une fois le film terminé il n'a pas fait le chemin que j'aurais souhaité. Il a de temps en temps provoqué des réactions et des discussions à l'intérieur de La Chesnaie, surtout parmi les pensionnaires (la plupart des soignants étant trop occupés pour le voir). J'aurais voulu que les gens qui ont fait les bandes s'en servent, qu'ils sortent de La Chesnaie, qu'ils fassent des projections et des discussions, que ça devienne un moyen de lutte, comme les « *Cahiers de la folie* » par exemple.

Théoriquement, cela aurait pu se passer comme ça, mais dans la réalité ça n'a pas été le cas, et les raisons sont multiples.

Je crois que l'image qui est renvoyée aux gens d'eux-mêmes peut jouer un rôle important de sensibilisation. Sur un autre terrain, le film de René Allio *Moi, Pierre Rivière...* est un exemple. Les gens d'une région en Normandie jouaient leur propre histoire, ce qui leur a permis peut-être, à travers ce jeu, les habits, les gestes, le décor, d'avoir une autre connaissance de leur histoire.

Cette compréhension à travers le vécu me concerne moi aussi de la même manière. Je crois que j'ai compris d'une manière complètement nouvelle certains peintres du siècle dernier en passant par le même processus qu'eux. J'étais installée dans le même décor, et je regardais comment la lumière joue sur les personnes et les objets, j'ai essayé de reproduire en interprétant. Quand on me dit à propos de l'image de *Pierre Rivière* qu'elle ressemble à telle ou telle peinture, ce n'est pas parce que j'ai essayé d'obtenir cet effet pictural, mais parce que je me trouvais dans les mêmes conditions que le peintre et qu'il s'agissait seulement d'être à l'écoute de la lumière et du cadre, eux-mêmes presque imposés.

(Propos recueillis par Danièle DUBRONX et Serge LE PERON.)

CAMPAGNE D'ABONNEMENTS
AUX CAHIERS

Nous lançons une campagne d'abonnements auprès de nos lecteurs, jusqu'au 31 décembre 1977, date à laquelle entreront en vigueur nos nouveaux tarifs d'abonnements.

Nous maintenons l'actuel tarif d'abonnement jusqu'à la date fixée, mais nous offrons 12 numéros des CAHIERS au lieu de 10.

Jusqu'au 31 décembre, chaque nouvel abonné sera abonné pour 12 numéros, pour un prix d'abonnement calculé pour 10 numéros : 2 NUMEROS GRATUITS POUR TOUT NOUVEL ABONNE.

POUR 12 NUMEROS : FRANCE : 98 F - Etudiants, libraires et membres de ciné-clubs : 88 F.

ETRANGER : 105 F - Etudiants, libraires et membres de ciné-clubs : 92 F.

ABONNEZ-VOUS !

(VOIR BULLETIN D'ABONNEMENT PAGE SUIVANTE)



BULLETIN D'ABONNEMENT

ABONNEZ-VOUS AUX CONDITIONS SPECIALES !

BULLETIN D'ABONNEMENT

A nous retourner
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

NOM .... Prénom ....

ADRESSE .... Code Postal ....

POUR 12 NUMEROS (au lieu de 10) :

FRANCE : 98 F - ETRANGER : 105 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 88 F, ETRANGER : 92 F

Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre la dernière bande) ....
Je ne suis pas abonné et cet abonnement débutera avec le n° ......

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76 ☐



BULLETIN D'ABONNEMENT

Faites participer quelqu'un à notre campagne d'abonnement !

BULLETIN D'ABONNEMENT

A nous retourner
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

NOM .... Prénom ....

ADRESSE .... Code Postal ....

POUR 12 NUMEROS (au lieu de 10) :

FRANCE : 98 F - ETRANGER : 105 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 88 F, ETRANGER : 92 F

Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre la dernière bande) ....
Je ne suis pas abonné et cet abonnement débutera avec le n° ......

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76 ☐

ANCIENS NUMEROS DES CAHIERS DU CINEMA

10 F	187 - 188 - 192 - 193 - 195 - 196 - 199 - 202 - 203 - 204 - 205 - 206 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212 - 213 - 214 - 215 - 216 - 217 - 218 - 219 - 222 - 224 - 225 - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 240 - 241 - 244 - 247 - 248 - 249 - 250 - 253 - 256 - 257 - 264 - 265.
12 F	270 - 271 - 272 - 273 - 274 - 275 - 276 - 277 - 278 - 281 - 282.
15 F	207 (spécial Dreyer). 220-221 (spécial Russie années 20). 226-227 (spécial Eisenstein). 234-235. 236-237. 238-239. 242-243. 245-246. 251-252 (spécial Rétro). 254-255. 258-259. 260-261.
20 F	262-263 (spécial Censure).
18 F	266-267. 268-269 (spécial Images de marque). 279-280.

CES NUMEROS SONT DISPONIBLES A NOS BUREAUX

Port : pour la France : 0.50 F par numéro ;
pour l'Etranger : 1.20 F par numéro.

Les commandes sont servies dès réception des chèques bancaires, postaux ou mandats aux CAHIERS DU CINEMA, 9, Passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS. C.C.P. : 7890-76 Paris.

Commandes groupées : la remise suivante est accordée aux commandes groupées :
— 25 % pour une commande de plus de 20 numéros.
(Cette remise ne s'applique pas aux frais de port.)

Vente en dépôt : pour les libraires, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les CAHIERS DU CINEMA, nous offrons une remise de 30 %.

ANCIENS NUMEROS : OFFRE SPECIALE

60 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1971 : nº 226-227 (spécial Eisenstein) - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233. 234-235.
85 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1972-1973 : nº 234-235. 236-237. 238-239. 240. 241. 242-243. 244. 245-246. 247. 248.
75 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1974-1975 : nº 249. 250. 251-252. 253. 254-255. 256. 257. 258-259. 260-261.
75 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1976 : nº 262-263. 264. 265. 266-267. 268-269 (spécial Images de marque). 270 - 271 - 272.
130 F (+12 F pour frais de port)	Collection EISENSTEIN : Nous offrons à nos lecteurs la collection complète des vingt-trois numéros dans lesquels ont paru les textes d'EISENSTEIN (nºs 208 à 211, 213 à 227, sauf le nº 223 épulsé, 231 à 235), au prix spécial de 130 F (+ les frais de port). Cette offre est valable dans la limite des exemplaires disponibles.
40 F (+ 5 F pour frais de port)	Collection « Technique et Idéologie » : série d'articles de Jean-Louis COMOLLI parus dans les nºs 229. 230. 231. 233. 234-235. 241 des Cahiers.

BULLETIN DE COMMANDE

M. : ....

Adresse : ....

souhaite recevoir les numéros suivants : ....

la collection : 1971 ☐
1972-1973 ☐
1974-1975 ☐
1976 ☐
la collection EISENSTEIN ☐

La série « TECHNIQUE ET IDEOLOGIE » ☐

Modes de paiement : chèque bancaire à l'ordre des CAHIERS DU CINEMA ☐
virement postal à l'ordre des CAHIERS DU CINEMA ☐
C.C.P. : 7890-76 Paris

A adresser à : Cahiers du Cinéma, 9, Passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS.

LES SOMMAIRES DES 10 DERNIERS NUMEROS

N° 273 : Théorie du cinéma : Voici (la notion de plan et le sujet du cinéma), par P. Bonitzer. Cinéma domestique : L'être-ange, par D. Dubroux. Notes sur l'Hyperréalisme. **Une Femme sous influence. Jonas** (entretien avec Alain TANNER — textes sur le film). Critiques : **King Kong, Edvard Munch.** Petit Journal.

N° 274 : Théorie du cinéma : L'incandescence et le code, par Ch. METZ. Critiques : **Mr Klein, Dersou Uzala, L'esprit de la ruche, Une vie difficile.** Economiques sur les media : Remarques sur la télévision, la radio et le cinéma 1, par P. Baudry. Petit Journal.

N° 275 : STRAUB-HUILLET : **Fortini/Cani,** description et texte du film — Là, par J. Narboni. Théorie du cinéma : La notion de plan et le sujet du cinéma (suite), par P. Bonitzer. Sur la Fiction de Gauche : Note sur la place du spectateur dans la fiction de gauche **(Le Juge Fayard dit « le sheriff »),** par S. Toubiana. Critiques : **Cocorico Monsieur Poulet, Pain et chocolat, Le prête-nom, Casanova.** Note sur R.-W. FASSBINDER. **Nuit d'Or.** Petit Journal.

N° 276 : **Je tu il elle** (C. AKERMAN) : La quatrième personne du singulier, par J. Narboni. Sur la Fiction de Gauche : Note sur la place du spectateur 2, par S. Toubiana **L'une chante, l'autre pas,** d'Agnès VARDA : entretien, texte. Cinéma Portugais. Semaine des Cahiers. U.S.A./Fiction : le corps de la mère amérique, par P. Rottenberg. Petit Journal. L'enseignement du cinéma.

N° 277 : Cinéma et histoire : Le passé filmé, par J.-L. Comolli. Economiques sur les media : Remarques sur la télévision, la radio et le cinéma 2, par P. Baudry. Cinéma Français : entretien avec Benoit JACQUOT, Jean-Claude BIETTE. Note sur le cinéma de Brian DE PALMA.

N° 278 : La fiction historique : Un corps en trop, par J.-L. Comolli. Sur la Fiction de Gauche : Fleurs intempestives **(La Communion solennelle),** par Jacques Rancière. Esthétique arabo-islamique : L'icône et la lettre 1, par A. Meddeb. Entretien avec Chantal AKERMAN. Festivals : Digne, Cannes 77.

N° 279-280 : Le cinéma dans la peinture : entretien avec Jacques MONORY - La trappe (autour de 8 toiles de Monory), par S. Le Peron. Questions : 13 toiles de Gérard FROMANGER, par P. Kané. Les films : 1. **Le diable probablement** : l'orgue et l'aspirateur, par S. Daney ; Modernité de Robert BRESSON, par J.-P. Oudart. 2. Autour de quelques films récents : **Le camion, Comment ça va, Maman Kusters,** par J.-P. Fargier. Il n'y aurait plus qu'une seule image **(Le camion, News from home),** par D. Dubroux. Louons maintenant les grands hommes **(Sunday too far away),** par J. Tarlcat. 3 Critiques : L'image et le corps **(L'homme qui aimait les femmes)** par B. Boland. Eloge du photomaton **(La Communion solennelle, L'Ombre des châteaux)** par S. Le Peron et S. Toubiana. 4. Cinéma Français : entretien avec André TECHINE, Pascal KANE. Esthétique arabo-islamique : L'icône et la lettre 2, par A. Meddeb. Note sur une note de Comolli et sur un cinéma tordu, par P. Bonitzer.

N° 281 : Programmation du regard : Pour une nouvelle approche de l'enseignement de la technique du cinéma, 1 l'image, par C. Bailblé. A propos de **Cet obscur objet du désir** : Un homme, une femme et quelques bêtes, par J.-P. Oudart. Critiques : **Les enfants du placard, Une journée particulière, Dernière sortie avant Roissy, Wichita.** Lettre aux Cahiers sur la question juive au cinéma, par L. Bloch. Petit Journal.

N° 282 : Programmation du regard : Pour une nouvelle approche de l'enseignement de la technique du cinéma, 1 L'image, par C. Bailblé (suite). Le cinéma italien en question : 1 Les fils ne valent pas les pères, par Pascal Kané. 2 Lait caillé (sur **Padre Padrone**), par D. Dubronx. Critiques : **L'Ami américain, Gloria, Annie Hall, Des enfants gâtés.** Cinéma français 3 : Entretien avec Paul Vecchiali. La Bête humaine **(La Machine),** par Serge Le Péron. Petit Journal : Festivals (La Rochelle, Trouville, Deauville). Entretien avec Barbara Kopple. **Un autre homme une autre chance. L'Amour en herbe.** Fabre et Marchais à la Télévision.

CINEMA FRANÇAIS (IV)



Anatomie d'un rapport, de Luc Moullet et Antonietta Pizzorno (Luc Moullet).

Entretien avec Luc Moullet

Serge Toubiana. L'idée, dans le cadre de l'enquête sur le cinéma français, de faire un entretien avec vous, je l'ai eue en même temps que m'est venue celle de repartir du dernier entretien paru dans les **Cahiers** avec vous, en 1969, dans le numéro 213. Je l'ai relu récemment, et j'y ai trouvé un certain nombre d'idées toujours valables. Rien que ça est un problème. Que quelqu'un en 1969 dise des choses qui durent, c'est assez étonnant : comment en 1969, un an après 1968, pouvait-on dire des choses qui puissent avoir une certaine durée, par rapport à cette situation de cafouillis idéologique qui pouvait régner, y compris dans le cinéma ?

C'est une question un peu personnelle, comment avez-vous passé cette époque ?

Luc Moullet. Je ne pense pas avoir dit des choses qui étaient extraordinaires, alors je voudrais en savoir plus. Vous pouvez me donner un exemple ? Ce que j'ai dit, ça découlait de certaines choses qui s'étaient passées, de ce qui était dans le vent à l'époque, je ne vois pas quoi que ce soit en dehors du commun.

S.T. Dans cette interview, vous parliez du cinéma « sexy », en des termes pas du tout méprisants, pas négatifs.

Luc Moullet. Ça n'était pas tellement difficile à deviner. A l'époque, le cinéma sexy ou porno, peu importe le terme, était déjà dans les mœurs, mais dans les mœurs des festivals et pas encore dans celles des cinémas publics, tout au moins en France.

Cela s'est développé, et il était facile de deviner que cela pouvait faire redémarrer le cinéma, au même titre que le cinéma parlant a fait repartir le cinéma. Cela faisait tout un sujet, une gamme de possibilités qui n'avaient pas été exploitées sinon par un cinéma de frustration et d'incitation qui montrait très peu de choses. Il y avait un nouveau continent qui s'ouvrait au cinéma, et qui d'ailleurs n'a pas été vraiment exploré jusqu'à aujourd'hui.

L'attitude vis-à-vis du cinéma de sexe était moins méprisante que maintenant, parce que maintenant on ne va même plus voir les films de sexe. Moi, j'en vois deux ou trois par an, j'ai tort de ne pas en voir plus. Il se passe pour ce cinéma ce qui s'est passé pour le western il y a trente ans. C'est-à-dire que les critiques, automatiquement, sautent ces films-là. Et dans dix ou vingt ans les gens vont se précipiter pour voir les cinquante ou plutôt les deux cents films sexy français ou étrangers annuels pour essayer de découvrir des merveilles, et ils les découvriront probablement.

Louis Skorecki. Quand on parle à des gens qui en voient beaucoup, je pense à Patrice Enard, qui ne voient que ça, ils disent qu'il n'y a pas grand'chose, de temps en temps un film intéressant et quand je vais en voir, sur les quatre ou cinq que j'ai vus, il y en a un ou deux de passionnants. Alors je me dis : « qu'est-ce qu'on doit rater ! ». Il y avait ce film anglais **La Main de ma sœur** que Simsolo nous avait recommandé, et **Le Sexe qui parle,** et dans les deux, il y avait des choses passionnantes.

Luc Moullet. Il y a toujours eu une culture populaire qui a un grand intérêt et qui a été ignorée tout au long de l'histoire du cinéma. Cecil B. DeMille était connu du public, mais très peu des cinéphiles ou des critiques. On le découvre après. Il y a toujours une coupure entre un cinéma populaire et un cinéma plus élitaire. Je ne me risque pas au défrichage, car je n'ai pas le temps, en allant au hasard dans les salles, mais il faudrait le faire. C'est plus le travail de quelqu'un qui écrit sur le cinéma en permanence que le mien.

L.S. A l'époque de la cinéphilie, il fallait voir beaucoup de films pour en découvrir. Maintenant que le travail des **Cahiers** n'est plus le même qu'avant, il faut en plus voir tout ce qui sort parce que ça nous intéresse aussi de parler des mauvais films, et des problèmes qu'ils posent, et on n'a plus le temps d'aller voir tous ces films.

Luc Moullet. Cela dépend. Si on ne paie pas l'entrée, on voit un quart d'heure des films. Il y a Godard, avant, qui faisait les Champs-Elysées, il commençait par descendre, ensuite par remonter, ou le contraire.

De plus il y a une modification dans l'exploitation française, depuis 1972, avec la suppression de la taxe de sortie qui a fait que le nombre de films qui sortent a presque doublé. Ce qui est une très bonne chose.

S.T. Pour revenir à ce qui s'est passé entre 1969 et 1977, qu'avez-vous fait pendant ces années ?

Luc Moullet. J'ai fait donc deux autres films, **Une aventure de Billy le Kid** et **Anatomie d'un rapport,** dont je suis un des réalisateurs, et je vais en tourner un dans quelques semaines. Je n'ai rien fait entre **Billy le Kid** et **Anatomie d'un rapport,** suite au fait que j'ai eu des difficultés à récupérer l'investissement sur **Billy le Kid,** et cela a demandé un grand écart de temps entre les deux, temps pendant lequel j'ai fait des petits travaux accessoires au cinéma. Je n'ai pas pu faire de films.

L.S. Vous avez aussi produit des films ?

Luc Moullet. Oui. Le terme de producteur est un terme un peu ancien, dépassé. On s'occupe de films, comme des promoteurs, plus ou moins. Je me suis occupé de courts métrages, de **Nathalie Granger...** Le principal travail est après le tournage des films, il faut essayer de céder les droits des films dans divers pays, et puis il y a un travail au niveau des festivals et secondairement au niveau du tournage.

L.S. Vous pouvez préciser, sur le film **de Duras,** en quoi cela consistait ?

Luc Moullet. Disons, cela consiste à faire le travail de ce qu'on appelle un producteur, mais qui n'est pas à mon sens un travail de véritable producteur, on ne fait pas un produit, on fait des démarches, on intervient très peu au niveau créatif. C'est un rouage. Il faut se déplacer beaucoup, porter beaucoup, porter des câbles au tournage, porter des bobines après tournage.

L.S. Si vous n'aviez pas fait ce travail, est-ce que le film aurait été fait, ou bien est-ce un travail indispensable ?

Luc Moullet. Un autre que moi aurait pu le faire. C'est un travail indispensable tout comme le travail de développement d'un film est indispensable.

L.S. Mais sur un film comme **Nathalie Granger,** les motivations qui vous conduisent à travailler doivent être sensiblement différentes des motivations qui conduisent un producteur à produire un film ?

Luc Moullet. A cette époque je n'avais rien à faire. On m'a proposé un travail qui pouvait m'aider à redresser une situation qui était difficile, et cela ne me demandait pas trop de temps au niveau longueur du tournage.

L.S. C'était une proposition ?

Luc Moullet. Oui, de quelqu'un qui avait besoin d'un producteur.

L.S. Ce n'est pas vous qui avez décidé de produire des films ?

Luc Moullet. J'ai plutôt tendance à refuser d'en produire, parce que cela me détourne d'autre chose. Je ne le fais que lorsque je n'ai rien à faire, que cela m'arrange et que cela est rapide.

S.T. Vous avez quelle infrastructure ?

Luc Moullet. Je n'ai pas d'infrastructure, aucune.

L.S. Quand on produit un film, j'ai l'impression que c'est plus facile de faire des démarches pour le film de quelqu'un d'autre si on s'y intéresse, si on pense que ce quelqu'un d'autre va faire un film intéressant, si on a envie de le soutenir, que pour son propre film.

Luc Moullet. En un certain sens, oui, parce qu'on a une certaine timidité vis-à-vis de son propre film. Il est difficile de dire à des tiers que votre film est génial, et c'est plus facile à dire si c'est le film de quelqu'un d'autre, qu'on le pense ou non.

L.S. Le point commun entre ces films que vous produisez et ceux que vous faites, c'est que ce sont des films peu chers ?

Luc Moullet. Oui, par rapport à la moyenne, ce sont des films peu chers.

S.T. Je reviens à l'entretien de 1969, vous faisiez un parallèle entre le cinéma sexy et le cinéma politique. Qu'est-ce qu'il est devenu ce cinéma politique ?

Luc Moullet. Il s'est énormément développé. Le

cinéma politique en 1969 en était à ses balbutiements, et j'étais assez sceptique sur ce cinéma, comme pas mal de gens. C'était la préhistoire du cinéma politique. Des films comme **Le Sel de la terre** ou des films des démocraties populaires relèvent d'un stade très ancien et très primaire, qu'on a pu dépasser, par des voies très diverses d'ailleurs. J'avais, comme beaucoup de gens, un préjugé contre le cinéma politique, à l'époque, car il faut bien dire que la gauche des années 50 à 68 était une gauche assez bête, et cela a dévalué à la fois le cinéma politique, et dévalué la gauche d'alors.

S.T. Qu'est-ce qui a changé ? Est-ce que la gauche est moins bête ?

Luc Moullet. Pas en totalité, sur le plan cinéma. Disons qu'il y a un effort. Avant 1968, il y avait très peu de films orientés politiquement, donc n'importe quel film était privilégié par la critique, il n'y avait pas d'effort à faire ; aujourd'hui il y a une concurrence et avec cette concurrence, il y a eu un développement, et les films qui jouent les uns contre les autres, et certains qui se posent des questions. Certains les résolvaient en accaparant le discours sur un plan commercial, en le détournant vers un plan commercial. Mais d'autres allaient plus loin.

L.S. Entre un film comme **Exodus** et un film de Boisset, est-ce qu'il y en a un qui fait du cinéma politique et l'autre qui n'en fait pas ?

Luc Moullet. Je n'ai vu qu'un film de Boisset parmi ceux qui sont dits « politiques ». Il est difficile d'établir des distinctions. A la place d'**Exodus** il faudrait parler de **Rosebud,** pour les situer sur le même plan. **Exodus** n'était pas tellement politique, c'était un film historique qui relatait une situation qui datait de douze ou treize ans, à l'époque. Effectivement, on peut faire des films politiques sur des sujets historiques, mais je pense que c'était un film d'aventures, plus proche du western avec le trajet, la Terre Promise...

L.S. La différence n'est pas plus sur l'étiquetage, la manière dont on lance un film ? S'il y a une différence, je pense, c'est que quelqu'un a plus raté son film, que l'autre l'a plus réussi, mais je pense que le projet de Preminger était politique.

Luc Moullet. Peut-être pour l'époque, parce qu'il n'y en avait pas beaucoup. Mais aujourd'hui, je ne pense pas qu'il puisse apparaître comme un film politique. Je ne l'ai pas revu, mais **Rosebud** est plus un film politique, dans la mesure où il concerne une situation très actuelle et très précise, même s'il est un film de pure propagande. Mais il est plus intéressant à étudier sur le plan politique que **Exodus** qui réintroduit les schèmes du western ou du cinéma d'aventures.

L.S. Je parle d'**Exodus** parce que c'est un film qui m'a beaucoup marqué, à la fois comme film et par le sujet qu'il raconte, un film que je n'ai pas oublié, et qui est aussi plus ancien.

S.T. Je reviens à votre cinéma, au dernier film que vous avez fait. J'ai l'impression qu'il est entre le cinéma sexy et le cinéma politique ; il y a les relations sexuelles à l'intérieur du couple, quotidiennes, et il y a aussi le discours politique quotidien sur ce sujet, la question du sexe.

Luc Moullet. Il peut y avoir un discours politique sur n'importe quel sujet.

S.T. Ce qui prouverait que vous êtes entre deux thèmes, le cinéma sexuel qui n'est pas vraiment votre



Terres noires (Mme Roux, de Mariaud).

Brigitte et Brigitte (C. Descombes et M. Gonzales).



Les Contrebandières (F. Vatel, M. Thiriet).



cinéma, et le cinéma militant ou politique qui n'est pas non plus votre cinéma.

Luc Moullet. Non, mais il y a un cinéma politique dans la mesure où il y a une politique qui conçoit le champ-contrechamp. Presque tout le monde a des dispositions sur divers principes, que ce soit le sexe, la technique, le jeu de l'acteur, et tous les films sont politiques à ce niveau-là.

S.T. Comment travaillez-vous ? Comment montez-vous un projet, jusqu'à la réalisation ?

Luc Moullet. C'est un peu différent pour chaque film. Il faut avoir l'idée de départ, qui en général trotte dans la tête depuis plusieurs années, puis trouve des applications concrètes. L'essentiel, c'est que ces applications concrètes correspondent avec certaines données économiques, pour que le film se fasse.

S.T. C'est-à-dire qu'il y a l'économie dès la conception du film ?

Luc Moullet. Il y a une censure économique qui joue. C'est assez frustrant de travailler sur un projet alors qu'on a l'impression qu'on a très peu de chances de le réaliser. Je préfère m'orienter vers des choses réalisables.

L.S. Est-ce que ce n'est pas plus facile de réaliser un film à partir du moment où on se fixe un cadre économique, avec des limites de budget, ce qui implique qu'on a moins de choix, que certains choix sont faits à l'avance ?

Luc Moullet. Oui et non. Admettons que vous soyez dans une super-production, ce dont j'ai une expérience indirecte. Les choix sont limités parce qu'il y a des limites au niveau des acteurs, des dialogues et d'autres choses. Seuls quelques réalisateurs ont une puissance considérable dans le cinéma et peuvent presque tout se permettre. Mais il y a des limites de tous côtés, ne serait-ce qu'à partir de notre expérience même. Si on conçoit des personnages à trois jambes et deux têtes, ce qui est notre droit, automatiquement on va se retrouver avec certains problèmes.

L.S. Je pense qu'il y a dès le départ un choix. Un type comme Robiolles, qui fait des films peu chers, a l'ambition de faire des films chers, et il n'est pas impossible qu'il en fasse, et de l'autre côté, il y a des gens qui n'ont pas cette ambition.

Luc Moullet. Moi aussi, j'ai eu cette ambition, pour certains projets plus chers ; il se trouve que le prochain ne sera pas d'un coût excessif. Mais peut-être que le deuxième projet le sera. Mais c'est quelque chose qui me fait un peu peur, parce que j'ai déjà eu deux projets assez chers qui ont avorté et cela m'ennuie de dépenser de l'énergie pour rien.

L.S. Je pense que dans beaucoup de films qu'on aime, il y a cette constante : arriver à bien utiliser son énergie, son temps, dans des films à budgets différents. Ce sont des films qui coûtent ce qu'ils doivent coûter, qui sont faits à l'avance avec une certaine idée de l'économie, pas seulement l'économie d'argent, mais une économie de temps...

S.T. C'est ce qu'on a appelé le cinéma domestique, le cinéma domestiqué...

L.S. Plus simplement, un film c'est quelque chose de difficile à faire, où il entre beaucoup de folie. Il y a la vieille conception qui continue à exister, avec les gens qui disent : « je vais faire mon film à tout prix, demain, avec peu ou beaucoup d'argent », et de l'autre côté, les gens qui posent les problèmes qu'ils pensent résoudre, et cela dès la conception du film.

Luc Moullet. Il y a un grand nombre de films qui sont fondés sur une idée de l'économie, même si ce sont des films chers. Toute l'œuvre de Mizogushi est faite sur une notion d'économie, dans la façon de tourner. En même temps que la question de l'argent est toujours présente dans ses films, cela me semble évident aussi dans la façon de tourner : supprimer ce qui n'est pas indispensable au film, c'est le contraire de la notion américaine de tournage où on filme sous trois ou six angles, et on se débrouille après.

S.T. Quel est l'enjeu ? Il y a une éthique du plan qu'on trouverait chez certains et pas chez d'autres ? Vous avez parlé du champ-contrechamp tout à l'heure en disant que c'était aussi politique. Pouvez-vous y revenir ?

Luc Moullet. Disons que c'est une des figures privilégiées de la technique. Cela fait technique quand on parle de champ-contrechamp. En fait je connais assez peu le champ-contrechamp.

L.S. On peut continuer sur la question de la fabrication d'un film...

Luc Moullet. En général je pars du titre ou d'une idée, ou je trouve les deux en même temps. Cela se développe sur le plan financier, il y a soit l'avance sur recettes, soit le financement personnel, soit le coup de hasard. Pour les trois derniers c'est l'avance sur recettes ; pour **Billy le Kid** et **Genèse d'un repas**, et pour **Anatomie d'un rapport**, c'est un coup de chance.

L.S. C'est ce qui est raconté dans le film ?

Luc Moullet. Oui, oui. C'est assez typique de la façon de faire des films. Il y en a qui sont faits en dehors de l'avance sur recettes, avec du mécénat ou bien avec rien.

S.T. J'ai l'impression qu'il y a des gens qui, à chaque film, se reconstituent le capital qu'il faut pour faire un film. Il y a des cinéastes qui, à chaque film, doivent reposer les problèmes de leurs moyens pour faire un film, alors qu'il y a ceux qui, faisant un film, accumulent du capital, ce qui leur permet d'en faire un suivant, tout de suite après, dans le système, dans la production. Quelle est cette démarcation ?

Luc Moullet. Oui, c'est le hasard de l'accueil fait au film qui justifie ce choix, qui n'est pas un choix, mais un état de fait. Moi, j'ai fait un premier film, **Brigitte et Brigitte**, qui a eu un certain succès, qui m'a permis d'avoir les fonds nécessaires pour faire un deuxième film, **Les Contrebandières**.

Comme celui-ci n'a pas marché, je me suis retrouvé à zéro. Je ne pense pas qu'il y ait de partage très précis chez les cinéastes, sauf pour quelques-uns. A partir du moment où un cinéaste est gadgétisé, je dis cela sans nuance péjorative, il appartient à la première catégorie. Mais il n'y a pas de volonté d'appartenance, sauf pour quelques-uns. Et puis, il y a les intermédiaires...

L.S. Par exemple, pour **Anatomie d'un rapport**, comment le film s'est fait, qu'est-ce qui est prioritaire, secondaire dans l'économie d'un tel film ?

Luc Moullet. Au niveau du tournage ?

L.S. Au niveau de la préparation aussi, c'est lié.

Luc Moullet. On dispose d'une certaine somme d'argent, on écrit le scénario en fonction de ces possibilités...

L.S. Pour **Anatomie d'un rapport**, vous aviez une dizaine de millions anciens ?

Luc Moullet. Huit. L'écriture et l'analyse économique marchent ensemble. Je ne pense pas des choses qui ne peuvent pas être matérialisées. J'ai dû faire un semblant de devis, pour moi-même, mais c'est pour la forme ; en fait cela se sent, c'est plus de l'odorat que de l'analyse financière. Je n'ai pas fait d'état financier toutes les semaines ou tous les jours, ça marchait tout seul.

L.S. Dans un film pauvre, ce qui vient en premier, c'est le prix du labo, du développement, de la pellicule. En second, c'est ce qu'on donne comme salaires aux gens.

Luc Moullet. Disons que pellicule et labo font entre 29 et 39 % du devis. Les collaborateurs de création entre 24 et 35 %, réalisateur exclu.

L.S. Dans un film où on a une telle répartition de budget — et je pense que dans un film plus cher, ce ne sont pas les postes les plus importants, c'est plutôt les acteurs, les décors — de quelle manière paie-t-on les gens, pour que les rapports soient plutôt comme çi ou plutôt comme ça ?

Luc Moullet. On est influencé par les normes de production qui caractérisent le cinéma traditionnel, avec des petites différences en moins, puisque le cinéma traditionnel a aussi des recettes traditionnelles que n'a pas ce cinéma-là. Il y a un certain compromis avec les normes et il y a un travail moins spécialisé, équivalant au travail du paysan, de la secrétaire ou du tourneur, ou du boulanger.

L.S. Ces collaborateurs, vous avez choisi de les payer ?

Luc Moullet. Oui, sinon on en arrive à des systèmes de participation qui sont souvent fictifs et qui ne mettent pas les collaborateurs en confiance. C'est comme ça que se créent des difficultés en cours de tournage. Ces systèmes sont possibles sur un premier film, et plus difficiles sur un deuxième ou un cinquième film.

L.S. Je vois que sur des projets plus chers, les gens sont souvent peu ou pas payés. Dans un film comme **Anatomie d'un rapport,** je trouve important que les gens soient payés. Que le film soit tel qu'il est est lié à cet aspect.

Luc Moullet. En fait, ça partait du fait que dans les années soixante il y a eu des difficultés sur certains films où les collaborateurs n'étaient pas payés. Finalement, c'est une mauvaise économie, parce que cela coûte plus cher, pour des raisons pas seulement d'honnêteté, mais d'efficacité. Les rapports (encore qu'il y a eu des rapports tendus sur **Anatomie d'un rapport,** mais cela tenait au sujet), étaient meilleurs que dans une situation où les gens n'auraient pas été payés. Cela fournit une motivation supplémentaire aux collaborateurs. C'est un pari plus difficile à tenir sur les longs tournages.

L.S. Quelle était la durée de tournage d'**Anatomie d'un rapport ?**

Luc Moullet. Trois semaines.

L.S. Et vous, avez-vous été payé ?

Luc Moullet. Non. Non, disons que si je me payais, c'était moi-même qui me payais, alors c'est un petit jeu un peu ridicule. Cela donnerait moi, producteur, qui verserais de l'argent à moi réalisateur. Comme le moi producteur et le moi réalisateur sont des entités abstraites, je ne vais pas me compliquer la vie.

S.T. Je voudrais introduire un autre chapitre de questions, concernant la cinéphilie. Cela met en jeu les **Cahiers,** soit sous l'angle de votre passé ici, soit sous l'angle de votre rapport à la revue une fois que vous avez fait des films. Vous citez Mizogushi, Preminger... On se dit : « Moullet est très cinéphile, mais dans ses films il n'y a pas la même présence de la cinéphilie que dans les films d'un Téchiné, d'un Biette ou d'un Jacquot ». Il y a une sorte d'évacuation de ce savoir du cinéma.

Luc Moullet. Je pense que les citations de Téchiné, de Biette ou de Jacquot sont plutôt extra-cinématographiques, plus littéraires que cinématographiques, non ?

S.T. Comment cela coexiste ?

Luc Moullet. Quand on s'inspire d'un cinéaste, il faut retransposer tout ce qu'on lui pique dans un domaine tout à fait différent. C'est beaucoup plus intéressant que de refaire du Hitchcock dans un film à suspense. Alors, comme ça on voit moins les emprunts, même s'il y en a toujours. Si on fait des transpositions en changeant de genre, cela devient très difficile et plus efficace. Je ne suis pas né de rien.

L.S. Dans **Anatomie d'un rapport,** sans pouvoir le certifier, il doit y avoir des références à Dreyer ?

Luc Moullet. Oui, j'avais cité Dreyer dans le texte que j'avais écrit pour l'avance sur recettes ; effectivement cela m'est venu de la conception de **Gertrud,** mais je ne pense pas qu'il y ait d'influence sensible. **Gertrud,** c'est un tout, il n'y a pas de scène-choc.

L.S. Par exemple, dans **Anatomie d'un rapport,** je peux dire Dreyer, Lang, comme ça, sans y avoir pensé ?

Luc Moullet. Lang, non. Il y a un cinéaste dont je parlais, qui peut servir de référence à tous les cinéastes, c'est Mizogushi. Quand on a un problème au cours d'un plan, on peut se demander ce qu'aurait fait Mizogushi à ce moment-là, pour pouvoir exprimer de la façon la plus économique. C'est lui qui a abouti le plus loin, beaucoup plus loin que Ford, par exemple, qui est un grand narrateur, mais qui avait certaines limites, ne serait-ce qu'à cause du sujet, du sentimentalisme qu'il n'y a pas chez Mizogushi.

Il y a une leçon de narration chez ces réalisateurs, que ce soit le Dreyer de **Gertrud** ou Mizogushi. On peut exprimer des choses, en pensant à ce qu'ils auraient pu faire, en beaucoup moins de temps et de façon beaucoup plus directe.

L.S. Quand vous parlez d'économie pour Mizogushi, vous parlez d'économie à l'intérieur d'un film, ou d'économie au moment du tournage ?

Luc Moullet. Economie du plan.

S.T. Le plus court chemin pour aller à ce qu'on veut dire.

Luc Moullet. Sans forcément que cela devienne parodique au niveau de l'économie. Il y a des références dans **Anatomie d'un rapport.** Beaucoup de gens m'ont parlé du **Cuirassé Potemkine** parce qu'il y avait des bobines qui dévalaient un escalier. Cela relève de l'inconscient, mais les gens ont probablement raison. On pourrait en trouver d'autres.

Dans **Une aventure de Billy le Kid,** on m'a cité des emprunts à Samuel Fuller ou Raoul Walsh dont je n'étais pas conscient. Mais comme je connais bien Fuller, notamment, si on me dit qu'il y a des emprunts à lui, les gens ont certainement raison.

S.T. Mais consciemment il n'y a rien ?

Luc Moullet. Il peut y en avoir, mais quand c'est conscient, disons que c'est travesti. Dans **Brigitte et Brigitte,** un plan où l'actrice principale cherchait un bouquin au-dessus de la cuvette des W.C., dans la

chasse d'eau, était piqué à **L'Inconnu du Nord-Express**, mais il y a tellement de différences entre **L'Inconnu du Nord-Express** et ce plan-là qu'on ne doit pas y penser, ou très difficilement. C'était la fameuse scène du briquet dans le film d'Hitchcock.

L.S. Quand vous parlez du plus court chemin, c'est assez drôle parce qu'on a l'impression que dans plein de films, c'est tout à fait l'inverse. C'est peut-être pour cela que les films sont de plus en plus longs au cinéma.

Luc Moullet. Il y en a certains qui durent plus longtemps à cause de ça, mais il y a aussi un nouveau départ dans le cinéma par la durée ; il ne s'agit pas de restituer une action dramatique, il s'agit de restituer une impression. Je ne trouve pas du tout que **Jeanne Dielman** soit un film lent, ni **La Maman et la Putain,** ni **Céline et Julie vont en bateau.** Les films lents, ce sont les super-productions. Un film comme **Docteur Jivago**, c'est le record de la lenteur.

On s'était amusé, pour **Anatomie d'un rapport,** à calculer ce qu'on aurait fait si cela avait été une production normale. Par exemple la fille qui va en Angleterre pour avorter ; automatiquement, elle aurait pris l'avion à Roissy, ou au Touquet. On aurait vu le mec qui l'accompagne à l'aéroport, le départ de l'aéroport, la stewardesse, l'atterrissage, ses angoisses en avion, c'est ça le cinéma commercial.

S.T. Je reviens sur la cinéphilie. Comment analysez-vous le passage par la critique ? Vous continuez à voir beaucoup de films ?

Luc Moullet. Je ne peux pas répondre, c'est quelque chose de naturel. La différence pour moi, c'est que j'ai une culture cinématographique, et très peu de culture extérieure. Cela me met dans une position marginale par rapport aux cinéastes actuels qui ont une certaine culture cinématographique, mais qui ont aussi une culture littéraire et philosophique contemporaine beaucoup plus abondante. Surtout depuis une dizaine d'années.

C'est dangereux aussi puisque je peux retomber sur des choses qui sont très communes, mais que j'ignore. Ce qui est un peu embêtant, quand on arrive à des lieux communs sans le savoir. Mais en même temps, cela a des avantages, on peut avoir un point de vue oblique par rapport aux autres.

Je continue à voir beaucoup de films, mais ce n'est plus comme avant. La production cinématographique a beaucoup augmenté en quantité, et il devient difficile de tout voir, c'est à la limite des possibilités humaines.

L.S. Et cela coûte cher de voir des films...

Luc Moullet. Je ne peux pas avancer cet argument, puisque j'ai des avantages à ce niveau. Disons que ça peut coûter cher en temps. Mais on arrive à un stade intéressant, où la connaissance de ce qui est fait dans le cinéma dépasse, au point de vue temps, les possibilités de réception des gens. Il y aura toujours un choix, il y a un tas de films intéressants, il y aura un tri qui se fait, on ne verra pas certains films qui sont intéressants mais pas assez. Mais pour le choix, on sera beaucoup plus lié à la critique, ou à des avis extérieurs, on sera plus téléguidé.

L.S. Dans la masse des cinéphiles des années soixante, parmi ceux que je revois, il y a ceux qui continuent à voir des films et il y a ceux qui en voient moins...

Luc Moullet. Il y a Rivette qui continue à voir les films. Mais il n'y a plus tellement de gens comme



Gertrud, de Carl Dreyer (Nina Pena Rode).

Anatomie d'un rapport (Christine Hébert).



Le Cuirassé Potemkine, de S.M. Eisenstein.



lui. Cela peut s'expliquer par le fait qu'au lieu d'en voir, ils en font, et cela les occupe, mais ce n'est pas toujours le cas.

L.S. C'est la notion même de plaisir à voir un film qui a changé pour moi.

Luc Moullet. Plaisir à voir, mais le plaisir n'est pas systématique. Disons que cela tient à l'évolution du cinéma. Le plaisir était quand même très lié à la répétition, à la reconnaissance, il y a quinze ou vingt ans. Presque tous les films avaient des sujets finalement assez voisins, c'était surtout de la reconnaissance, tandis que maintenant il y a plus de travail de la part du spectateur, il est peut-être moins disponible pour le travail...

L.S. Plus de travail ?

Luc Moullet. Oui, je veux dire qu'il y a plus de participation du spectateur au film lui-même. Le spectateur donne plus de lui en voyant un film.

L.S. Je ne comprends pas exactement ce que vous voulez dire.

Luc Moullet. On fonctionnait en grande partie sur le cinéma américain qui autorisait un plaisir, mais qui était fondé sur une certaine passivité. Alors que le cinéma actuel, même s'il est difficile de généraliser, est beaucoup moins fait sur la passivité.

S.T. Est-ce que cela n'est pas dû aussi au fait que le cinéma américain était de meilleure qualité, et donc que le spectateur avait moins de travail ?

Luc Moullet. Pour voir un film il ne faut pas un gros travail !

L.S. Godard disait que c'était le spectateur qui faisait tout le travail et plus tellement le cinéaste.

Luc Moullet. C'est les deux !

L.S. Cela voulait dire que le cinéaste ne réfléchissait pas et qu'il travaillait automatiquement ; et c'est vrai qu'il y a plein de films qui sont difficiles à comprendre, où il faut réfléchir, ne pas se poser de questions fondamentales, mais des questions toutes bêtes sur « qu'est-ce qui est en train de se passer, qu'est-ce qu'il a dit ? », c'est pénible, et là on en bave.

Luc Moullet. Cela peut être pénible, lorsque c'est la première approche, on manque d'habitude. Mais c'est moins pénible maintenant qu'il y a dix ans, parce qu'on commence à être rôdé à ce travail, c'est devenu excitant.

L.S. J'ai l'impression que les films qu'on voyait à l'époque de la cinéphilie étaient des films ambigus, mais que maintenant ce sont des films pas clairs, mal faits. Je parle très généralement de la masse des films que je vois en général à la télévision plutôt qu'au cinéma, et qui sont des films récents.

Luc Moullet. C'est un peu plus compliqué que ça. Il y a des ambiguïtés qui sont voulues par les réalisateurs. Avant, ce plaisir était plus fait sur la dispersion. Dans une scène d'action, il n'y a que trente secondes qui comptent sur cinq minutes, le reste étant du délayage, mais c'est beaucoup plus reposant pour le spectateur. Il retient un peu de ci ou un peu de ça, au lieu que tout compte. Un des signes caractéristiques du cinéma des dernières années, c'est la rapidité d'élocution qu'on trouve chez Straub, Bresson et d'autres... Il serait facile d'allonger la liste. Tiens, **Eugénie de Franval,** d'ailleurs...

L.S. J'y pensais...

Luc Moullet. Je me posais des questions sur cette réintroduction de la rapidité d'élocution, notamment à travers **Othon,** puisque c'est lié directement au classicisme, à une pièce de Corneille : j'ai l'impression que le Français, l'être humain du 17ᵉ siècle ou du 18ᵉ siècle, peut-être d'une certaine classe, était habitué à une consommation rapide des idées et des pensées qui n'existe plus aujourd'hui. Quand on voit la pièce de Corneille, **Othon,** ou qu'on entend n'importe quelle pièce classique au théâtre, il y a un raccourci de signification qu'on ne retrouve pas dans les dialogues du cinéma courant. Alors, est-ce qu'il y avait une agilité intellectuelle, non seulement des créateurs mais du public, il y a deux cents ou trois cents ans, qui se trouverait reprise actuellement, puisqu'on a du mal à suivre certains films, ou bien est-ce que l'usage intensif de la parole a un côté fascinant ou frénétique ? Est-ce qu'il est un usage purement esthétique, ou est-ce qu'il est à la fois esthétique et signifiant ?

L.S. Il est sexuel, disons sexué.

Luc Moullet. J'ai l'impression qu'il y a un retard de l'être humain actuellement par rapport au langage parlé, que le cinéma et d'autres moyens lui ont fait perdre la promptitude, la concision du langage et qu'il a du mal à les retrouver, à travers certains films.

L.S. Et du regard aussi, je pense.

Luc Moullet. Je trouve qu'on fonctionne plus sur le regard. Je trouve aussi que les films sont moins riches sur les échanges de regards.

L.S. Ce que je veux dire, c'est que le nombre de gens qui ne reconnaissent pas un acteur quand ils le voient dans la vie, cela ne prouve pas seulement que l'acteur n'est pas pareil au cinéma, mais que dans la vie les gens ne regardent pas très bien.

Luc Moullet. Effectivement, dans la vie il y a un certain laisser-aller. Il est amusant d'ailleurs de voir les différentes réactions des gens suivant qu'ils voient une chose dans la vie ou au cinéma. Quand on leur montre au cinéma des choses qu'ils voient dans la vie couramment, ils hurlent, ils trouvent que c'est long, que ça traîne. Et quand ils les voient dans la vie, ils se sentent bien. Il suffit qu'on leur montre un écran entre la chose vue et eux pour que leur jugement orienté par l'habitude change du tout au tout.

L.S. Si on leur montre dans un film quelqu'un qui est en danger, ils palpitent, alors que si, dans la vie, ils sont témoins en voyant quelqu'un en danger, ils ne réagissent plus.

Luc Moullet. Ils se posent la question : « Est-ce que c'est du cinéma ? », ou bien ils se disent qu'il y a d'autres personnes qui vont s'en occuper : « Je ne suis pas arrivé le premier », il y a une hésitation. Aux Etats-Unis, c'est encore plus fort, il y a une passivité plus grande.

L.S. Sur cette question de la cinéphilie, je me demande si, avant, les gens n'étaient pas plus facilement unifiés du fait qu'ils étaient cinéphiles, parce que c'était plus difficile de voir des films, parce qu'ils étaient moins nombreux ; les gens formaient plus facilement un même groupe.

Luc Moullet. Non, ce n'était pas les mêmes films. Les bagarres entre cinéphiles étaient alors homériques. Il y avait des petits groupes contradictoires, très limités, qui se séparaient tout de suite. Ça a été d'abord des perceptions isolées, il y a des gens qui sont restés plusieurs années dans leur coin avant de s'incorporer dans des groupes, ou qui sont restés isolés. Mais il y avait des affrontements. On ne peut pas dire qu'il y avait une unité.

L.S. Le mot unité n'est pas juste. Mais il y avait une certaine proximité, entre les gens. Je sais qu'en repensant à cette époque-là, je peux revoir des gens qui faisaient partie de tel ou tel groupe, et d'autres qui n'en faisaient pas partie, mais qui étaient à côté. Par exemple, Jacquot, que je ne connaissais pas, était là. D'autres aussi. Aujourd'hui, peut-être parce que je suis beaucoup moins cinéphile, je n'ai pas l'impression que ça existe. La Cinémathèque n'est plus ce qu'elle était...

Luc Moullet. Pour la Cinémathèque, il y a des raisons qui tiennent à la Cinémathèque, c'est-à-dire que les programmes sont généralement moins fournis, ou les choses nouvelles ne sont pas assez bien indiquées pour que l'on fasse un choix, à moins d'y aller en permanence. A la Cinémathèque, il y a un travail d'information qui n'est pas fait sur les films qui passent. On a l'année, le nom du réalisateur, les interprètes, mais quand vous avez vingt ou trente films nouveaux, comment voulez-vous choisir, à moins d'aller tout voir systématiquement. Alors la fonction de réunion de la Cinémathèque n'existe pas, il n'y a pas de prise de parole comme autrefois à travers les débats des ciné-clubs.

S.T. Aujourd'hui, il n'y a plus tellement d'auteurs ou de films cachés à découvrir dans des salles obscures où on est très peu. Il n'y a plus l'idée d'aller voir un film rare, disons que cela se sait plus, cela circule plus vite.

Luc Moullet. Ça circule, oui, mais plus il y a de films, plus il peut y en avoir d'inconnus, parce que ça se perd, les films repassent très peu. Je pense qu'il y a un gros travail à faire dans ce sens. Il y a des cinéastes français ou étrangers qui sont très peu connus, et qui sont importants. Le travail qui avait été fait il y a vingt ans doit être recommencé, de la même façon. Je dis ça, et encore, je ne vois pas les films de façon professionnelle.

L.S. Vous, par exemple, vous travaillez à la S.R.F. ?

Luc Moullet. Disons que j'essaie d'infléchir un peu la politique de la S.R.F. qui était un peu conformiste, pas conformiste, mais trop prudente ou paresseuse. Je ne sais si c'est le bon terme, il y avait une mollesse d'action qui existe d'ailleurs dans toutes les organisations collectives. Je ne sais si j'arrive à faire quelque chose dans ce sens, mais j'essaie.

S.T. C'est quoi, au juste, la crise du cinéma, du point de vue de la S.R.F., et du vôtre, en tant qu'auteur ?

Luc Moullet. C'est un peu différent. De mon point de vue, je ne vois pas de crise du cinéma du tout. Encore faudrait-il situer le terme. Savoir si on parle de crise du cinéma ou de crise de l'industrie. Le cinéma et l'industrie du cinéma sont des choses très différentes.

S.T. Quand on parle de crise, c'est en général de crise de l'industrie.

Luc Moullet. La crise de l'industrie, vous savez, je m'en contrefous un petit peu. Si on me dit qu'il y a crise dans l'industrie des betteraves, je compatis, ça doit mettre des gens au chômage, mais je n'y suis pas plus sensibilisé que vous l'êtes. Disons que la crise de l'industrie du cinéma n'a pas d'incidence particulière sur le cinéma.

S.T. Les problèmes de la distribution, par exemple ?

Luc Moullet. Cela ne joue guère. Il reste à savoir si cela joue favorablement ou défavorablement. On sait que sur le plan des finances, il y a des problèmes, il y a toujours des problèmes. Il se trouve que ces derniers temps, il y a une tendance accrue, mais ça ne joue pas tellement sur nous. Peut-être qu'à longue échéance, ça peut agir favorablement, je ne sais pas, s'il y avait un secteur industriel du cinéma qui tendait à disparaître, peut-être que ça pourrait nous laisser les coudées plus libres. Ça me fait plutôt rigoler qu'autre chose, peut-être méchamment ; c'est peut-être une réaction pas très jolie, mais ça m'amuse de voir tout ce cirque qui ne mène à rien et qui parfois s'effrite.

L.S. Il me semble que c'est Jacquot qui disait que, du fait que les films commerciaux sont plus difficiles à monter, on voit arriver à l'avance sur recettes des cinéastes qui n'y arrivaient pas avant, et que, d'une certaine manière, l'avance est plus difficile à obtenir ?

Luc Moullet. Il exagère. Je pense qu'il y a de la concurrence, mais ces cinéastes sont-ils tellement plus avantagés ? Ou bien est-ce qu'ils ne la demanderaient pas automatiquement ? L'avance sur recettes, c'est quand même la paresse pour un film à gros budget, pour un film qui a pas mal de possibilités. Ce n'est pas tellement du fait de la « crise » qu'il y a plus de films qui se présentent devant l'avance sur recettes.

L.S. Parmi les nouveaux cinéastes, les jeunes cinéastes, il y a une manière moins hystérique de faire des films, soit parce que les films coûtent moins cher, soit parce qu'ils insistent moins sur l'idée que leurs films doivent absolument être vus par un maximum de gens, soit parce qu'ils sont faits de manière artisanale (vidéo), et j'en connais qui vont jusqu'à les développer et les tirer eux-mêmes, et ils poussent cette attitude très loin, quelquefois, en allant jusqu'à refuser de faire des films avec le G.R.E.C., parce qu'il y aurait trop d'argent, qu'ils ne seraient pas libres d'une certaine manière. Cela donne d'autres films, un autre rapport au film que l'on fait. C'est un phénomène dont il n'y a pas trace dans les **Cahiers,** mais ce phénomène m'intéresse. Ces films ne passent d'ailleurs pas dans les réseaux commerciaux, et il y en aura de plus en plus.

S.T. Le point de vue de la S.R.F., alors ? Sont-ils plus responsables que vous ?

Luc Moullet. Ils ne se fondent pas sur des motivations de qualité car elles sont nécessairement subjectives. Donc s'il y a des films qui ne se font pas, ou si le nombre de films français diminue, surtout les grosses productions, cela les touche, et c'est normal. Simplement, à mon point de vue, si je juge par rapport à des critères personnels, de qualité, ça n'a pas une très grande importance dans la mesure où le cinéma français est un cinéma très compartimenté. On ne trouve pas l'attitude des grandes firmes américaines qui produisaient à la fois **The Robe** et **Bigger the Night,** pour la FOX, ou pour la RKO, à la fois **Les plus belles années de notre vie** et puis les premiers films de Nicholas Ray ou de Losey. Il y avait une complémentarité, à la fois les productions de gros films commerciaux et les tentatives d'expériences. En France, il y a très peu de producteurs qui font ça, un ou deux et encore, pas fréquemment. Alors, s'il y a des gros producteurs qui ont des difficultés, je m'en fous un petit peu. Je dois dire que cela me fait plutôt rigoler parce que, comme c'est un système qui est fondé sur une certaine démence dans la démesure, une démence dans la démesure non ren-



Une aventure de Billy le Kid (Jean-Pierre Léaud).

Les Contrebandières, tournage (Luc Moullet).



« Les plus grandes conquêtes du cinéma portent sur la durée... » (*Le Camion*, Marguerite Duras : Gérard Depardieu).



table qui ne se traduit pas par une démence sur le plan du film, c'est plutôt une plaisanterie.

L.S. Qu'est-ce qui vous intéresse, aujourd'hui, dans les films que vous voyez ?

Luc Moullet. Ce qui m'intéresse ne part pas de moi, ça part des films ; c'est donc certains films qui suscitent des intérêts. Je ne pars pas de certains points définis, mais des idées ou de ce qu'évoque chaque film particulier ou chaque auteur.

Les plus grandes conquêtes du cinéma portent sur la durée, essentiellement la conquête du sens de la durée, à travers des réalisateurs comme Rivette, Akerman, Duras, Eustache. Ça me semble être un des événements primordiaux des dix dernières années. Il y en a d'autres. Par rapport à ce qui existait il y a dix ans, il y a la notion de cinéma total, du cinéma cosmique qui a pris de l'ampleur avec les films de Jodorowsky, il y a la composition, la répartition des actions dans le cadre, il y a beaucoup de choses qui commencent à être faites, c'est-à-dire que le cadre ne facilite pas tellement la mise en évidence d'actions mais que le cadre est quelque chose d'ouvert dans lequel on cherche quelque chose. Il y a aussi la notion de subjectivité qui est devenue très importante, comme dans le film de Viviane Berthommier, **Alice Babar et les 40 nénuphars.**

L.S. C'est un film récent ?

Luc Moullet. C'est un film qui a six ans, et qui a été fait au G.R.E.C. C'est bien la preuve qu'il y a des films-phare qui restent inconnus.

Beaucoup de choses intéressantes ont été faites sur le mélange, un film comme **M 88** par exemple. C'est le premier film de Jacques Bral qui n'est pas sorti, mais qui est passionnant. Il date d'il y a cinq ans. Il s'appelle **M 88** parce que le micro a un caractère meurtrier, c'est un policier. Il y a tout un cinéma qui n'est pas tellement connu et qui est très vivant.

L.S. Et dans les films du G.R.E.C., puisque vous travaillez au G.R.E.C., quel est le bilan ?

Luc Moullet. Je vous citais **Alice Babar et les quarante nénuphars** qui a été fait dans le cadre du G.R.E.C., ou, à propos de la répartition des objets ou des personnes dans le plan, il y a un film du G.R.E.C. qui est assez passionnant, c'est **Octopus dé-natura** qui est un plan-séquence de dix minutes où il y a un cadre géant qui fait un kilomètre carré, où on voit des objets et des personnages apparaître de temps à autre, dans le cadre d'une roubine.

S.T. Alors, cette crise du cinéma ?

Luc Moullet. Moi, vraiment, je ne vois pas de crise du cinéma. Crise de l'industrie, oui, d'après ce que je vois, il y a un malaise de l'industrie, il y a toujours un malaise de l'industrie du cinéma dans la mesure où on estime que ce n'est pas quelque chose d'aussi indispensable que l'alimentation. Alors, elle est assez prédisposée à des malaises. Mais il il y a un changement de forme de ce malaise, alors il y a d'autres formes qui surgissent : actuellement, c'est une production moindre, des films qui s'arrêtent en cours de tournage, le rôle accru des monopoles dans la distribution française ; c'est un motif de lutte de la S.R.F., très louable. Il y a certaines incidences sur le plan de la qualité, cela limite les possibilités de faire des films, plus ou moins directement.

Mais l'emprise des monopoles sur le cinéma français n'explique pas tout. Les problèmes de communication entre le film et le public dépassent et conditionnent les problèmes des monopoles. C'est un problème

beaucoup plus général, un problème de civilisation, d'information, d'éducation. Même si c'est aussi un problème de monopoles. Evidemment, on pourrait essayer de réduire celui-là, encore que normalement il devrait s'aggraver. Surtout qu'il y a un risque de monopole d'Etat, d'ici quelques mois peut-être. Ça dépend si on a affaire à un socialisme doux ou un socialisme dur, mais c'est une des possibilités.

S.T. Le Programme commun, ou plutôt le texte de Ralite devant l'Assemblée, dit qu'il n'est pas question de supprimer le partenaire privé.

Luc Moullet. Oui, bien sûr, mais d'abord ce n'est que le texte de Ralite, qui n'est pas le seul partenaire du Programme commun. Il y a des options assez contraires, même si le privé n'est pas supprimé. Il peut très bien disparaître de par les conditions du marché ou être amenuisé. Cela ne veut pas dire que je sois contre cette direction mais il y a pas mal de risques. Il y a peut-être plus de risques au niveau du cinéma que dans d'autres domaines. Il y a à la fois des avantages, parce qu'on peut penser qu'il y aura une libéralisation de l'accès à la réalisation qui n'existe pas aujourd'hui, mais il y aura aussi des désavantages, ceux qu'on constate dans les pays socialistes, si le socialisme français se met à reproduire ceux qui existaient jusqu'ici.

S.T. J'avais l'idée que vous étiez plus « calé » sur la crise, vous aviez cette réputation, et là, je trouve que vous vous en foutez un peu, même si vous le justifiez.

Luc Moullet. C'est quelque chose qui est tellement extérieur à moi, quand je vois qu'il y a dix réalisateurs qui ne sont pas du tout des copains et qui ont des problèmes, moi je rigole dans mon coin. Dans la mesure où il n'y a pas d'interférences entre l'industrie et le cinéma que je fais. Et en plus on en est à un point où la France joue très peu, le système de distribution français joue très peu par rapport aux films français intéressants qui sont orientés par et sur l'étranger. Quand on voit la multiplicité des moyens d'expression qui doivent très peu à l'industrie, puisque sur le plan technique les films qui apportent le plus sont souvent des films faits avec de très petits moyens et non pas des films des grosses productions françaises. Je pense à un film comme **Le Berceau de cristal** qui, sur le plan de l'éclairage et de la composition des plans est beaucoup plus riche que la presque totalité des films commerciaux français. C'est peut-être le seul qui, sur le plan de l'éclairage, évoque l'usage de la lumière qu'avait Murnau. Et c'est un film fait **sans techniciens.** Sur un plan de cinéma pur, concret, dans la mesure où il joue sur la pellicule, l'apparence des choses et le rôle de la lumière, c'est un des films les plus passionnants qui soient. Garrel est certes retenu par diverses mythologies qui sont apparentes dans le sujet même du film, mais le reste est un travail étonnant.

L.S. Ce serait intéressant de parler d'**Anatomie d'un rapport** et de votre prochain film. **Anatomie d'un rapport** est un film drôle...

Luc Moullet. Tous mes films sont drôles.

L.S. D'ailleurs, vous l'avez présenté à Chamrousse, au Festival du film d'humour.

Luc Moullet. Oui. Ça a été d'ailleurs assez dramatique avant, car moi j'étais pour le présenter à Chamrousse, et la co-réalisatrice était contre. Elle était scandalisée à l'idée de le montrer là. On ne s'est pas adressé la parole pendant une dizaine ou une quinzaine de jours. Je n'avais pas le droit de parler du festival ou de Chamrousse. Dès que je prononçais le nom d'une ville qui était près de Chamrousse, elle commençait à gueuler, elle ne voulait pas que je parle de Lyon, de Grenoble, elle sentait qu'après j'allais arriver à Chamrousse.

Elle m'a autorisé à y présenter le film, et c'est ce qui lui a permis de sortir en salle. De toute façon, le comique et le tragique, c'est une fausse distinction. Une histoire ne peut être vraiment comique que lorsqu'elle est tragique en soi. Sinon, ça ne fait rire personne. J'aime bien que dans une salle il y ait des conflits entre les spectateurs. J'avais dit un jour que mon idéal serait qu'à la projection d'un de mes films, le voisin de droite se mette à casser la figure du voisin de gauche parce qu'ils ont des attitudes vraiment trop différentes. Il y en a un qui éclate de rire sans cesse, et l'autre s'endort ou bien trouve ça d'un ennui pesant, ou bien d'une tristesse invraisemblable. Ça arrive d'ailleurs, mais ça n'a pas été jusqu'au cassage de gueule, malheureusement pour moi. J'ai échoué à ce niveau-là. Ce que je voudrais, c'est révéler plus la différence entre les êtres humains, puisque les gens qu'on trouve, le microcosme qu'on trouve, recèle des contradictions terribles entre les gens. Donc, il vaut mieux pousser à bout ces contradictions, plutôt que les émasculer ou les diminuer. Si on les diminue, on transforme la réalité, on la fausse. Tandis que pousser les gens dans leurs extrêmes et les révéler, ça me semble plus profitable et plus réaliste.

A mon avis, **Anatomie d'un rapport** n'est pas un film caricatural, il s'inspire d'éléments vécus pour une grande partie, qui, à mon sens, étaient beaucoup plus caricaturaux ; mais les gens étant habitués à un certain mode de reproduction de la vie au cinéma, dès qu'ils ne le retrouvent plus, ils disent que c'est de la caricature, alors qu'ils sont astreints à une tout autre caricature, qui pour eux est la réalité.

L.S. Au niveau du jeu des acteurs, par exemple, il n'y a pas quarante-six manières de jouer dans le cinéma français, il y a la descendance Bresson, qui est souvent pesante, même si elle est productive, et puis les autres, ceux qui utilisent les acteurs, plus ou moins bien. Dans **Anatomie d'un rapport,** il y a quelque chose de nouveau.

S.T. Je trouve que cela aurait pu être un film muet des années précédant le parlant, avec un comique de situation caractéristique du cinéma muet.

Luc Moullet. Pour un film qui est très parlant, c'est une drôle de réflexion.

S.T. C'est parlant, mais ce comique-tragique : ils s'aiment — ils ne s'aiment plus, elle est enceinte — il s'en fout, elle veut un enfant — lui non... ?

L.S. Il y a un côté très situé, très précis...

S.T. Dans le lieu et dans le temps, ce qui est très cinématographique ; il décide d'aller se promener, il y va, il veut faire du vélo, il y va, ce qui est dit est fait, rien de ce qui est dit n'est pas vérifiable au plan suivant, comme on l'a dit à propos de Mizogushi.

L.S. Comment avez-vous travaillé avec les acteurs ?

Luc Moullet. Les acteurs avaient déjà chacun des attitudes différentes, puisque Christine Hébert avait une attitude qui était à mi-chemin entre la reproduction et la distance, un peu, dans un registre différent, comme les acteurs d'Allio dans **Moi, Pierre Rivière...,** tandis que moi je n'étais pas du tout pour le principe de cette oscillation. Il y avait deux directions contraires

et il y a eu des conflits sur le tournage, entre la réalisatrice, le réalisateur et l'actrice.

Le film a un côté extérieur naturaliste, reproduction de la vie, et l'actrice était plutôt là pour donner certains éléments de cette reproduction, mais en même temps elle voulait se tenir à l'écart, ne pas jouer à plein sur les possibilités d'émotion, les possibilités dramatiques, ou même les possibilités de justesse de ton du texte.

L.S. Est-ce qu'à un moment, il a été question que ce soit la co-réalisatrice, Antonietta Pizzorno, qui joue le rôle ?

Luc Moullet. C'est ce qui était prévu au départ, et disons qu'elle a eu un peu la frousse, et il y a eu cette modification, qui d'ailleurs est bien appréciée au niveau de la réception par ceux qui aiment le film. C'est intéressant dans la mesure où cette distance que l'actrice a voulu mettre, je ne sais pas si c'est un point de vue esthétique fondamental (l'actrice est aussi réalisatrice d'autres films), ou bien s'il s'agit d'une volonté de recul personnel par rapport à l'histoire, la volonté de ne pas se compromettre.

En fait, si c'est assez réussi, du moins pour ceux qui aiment le film, c'est sans doute à cause de l'opposition, mon jeu étant assez contrebalancé par le sien. Le principe pour moi, c'était de jouer un peu comme le faisait Jean Renoir, acteur ; mais c'était quelque chose de naturel, ce n'était pas une copie, c'était un principe à suivre. Le jeu de Jean Renoir ressemblait lui-même en partie au jeu de Michel Simon.

Serge Daney. C'est ce qu'on disait tout à l'heure, quand on se demandait si c'était un film parlant ou un film muet. Je crois que c'est un film du début du parlant ; particulièrement votre jeu et la manière dont vous parlez provoquent une certaine hétérogénéité avec le jeu de la fille, et cela casse les habitudes que nous avons par rapport au son au cinéma. Vous articulez le texte d'une voix qui semble déjà avoir vieilli, et ostensiblement pour le spectateur, comme s'il y avait toujours une leçon à tirer ; les gens sont devant quelque chose de très quotidien, mais qui en même temps est mis en scène de manière interpelante, par la voix. Est-ce que c'est délibéré ?

Luc Moullet. C'est le jeu de Jean Renoir, pas celui de Pierre Renoir (qui est différent), c'est le vagabond de **La Bête humaine.** Ce côté voix qui a été transmis de façon plus directe par le son optique à l'époque du son des années trente - trente-cinq, au temps de la Tobis, qu'on trouve aussi chez Vigo, où il y avait une apparence plus nette, la voix plus franche. C'est plus poli maintenant avec le son magnétique.

L.S. C'est une époque qui intéresse beaucoup Straub, qui est fasciné par un film comme **La Nuit du carrefour.** Je pense à des films que j'ai vus il y a longtemps, les premiers films de Capra parlants, qui se passent dans le milieu de l'aviation, où le son est historique.

Serge Daney. Revenons au cinéma d'aujourd'hui...

Luc Moullet. Au niveau français, c'est assez étonnant cette progression quantitative des films intéressants. Je ne sais pas s'il y a des films qui dominent, on le saura dans cinq ou dix ans, mais il y a vingt ans, il y avait sept ou huit films français intéressants chaque année, maintenant il y en a fréquemment quarante ou cinquante. Il n'y a jamais eu ce phénomène, sauf peut-être vers 1959-1960. Et cela va en s'amplifiant puisqu'il y a plus de gens qui peuvent tourner.

S.D. Tourner, dans tous les sens du terme, c'est-à-dire travailler et aussi attendre son tour. Il y a beaucoup plus de films qui se font, plus de jeunes cinéastes qui arrivent assez vite à faire leur premier film, alors qu'avant c'était bouché, mais presque personne ne fait carrière ou métier de cinéma.

Peut-on vivre du cinéma, en faire un métier, dans ce cas-là que devient une déontologie, une morale ? Et vous, considérez-vous le cinéma comme votre métier ?

Luc Moullet. Pas la réalisation, en tout cas. Disons que le problème est un peu secondaire, ce qui compte, c'est les films que ça donne. C'est difficile de voir si c'est un métier ou non, il suffit d'une cession d'un film à la télévision, pour que le cinéma devienne un métier. Mais effectivement, ça ne l'est pas. Il y a même des cinéastes pour qui, au départ, ce n'est pas un métier, par exemple Jean Rouch. Pour Duras et Garrel, je ne sais pas s'ils considèrent le cinéma comme un métier. D'ailleurs la littérature a rarement été un métier, c'était l'activité secondaire de professeurs. Et on trouve beaucoup de cinéastes qui peuvent faire du cinéma parce qu'ils sont professeurs.

L.S. Y a-t-il beaucoup de cinéastes qui sont aussi professeurs ?

Luc Moullet. Oui, oui, surtout que maintenant il y a l'enseignement du cinéma. Et il y en a qui sont

Anatomie d'un rapport (C. Hébert, L. Moullet).



La Règle du Jeu (à droite, Jean Renoir).



professeurs dans d'autres disciplines que le cinéma. Au bureau de la S.R.F., Gilson, Daquin, Claudine Guilmain et Alain Fleischer sont des enseignants, et puis il y en a d'autres auxquels je ne pense pas.

On peut dire que s'il y a crise, c'est dans la mesure où des cinéastes n'arrivent pas à tourner aussi souvent qu'ils le veulent.

Il y a beaucoup plus de cinéastes qui peuvent tourner, mais ils ne tournent pas souvent. Ce n'est pas vraiment une crise, parce qu'avant ces cinéastes n'auraient pas eu la possibilité de tourner un film.

L.S. Est-ce que vous voyez des films « non narratifs » ?

Luc Moullet. Oui, mais en même temps j'ai une certaine allergie, disons historique, vis-à-vis de ce cinéma, peut-être mal fondée ; c'est sans doute une question de génération, d'éducation, de formation. La réalisatrice d'**Anatomie d'un rapport** fait des films non narratifs et elle m'engueule parce que je fais du cinéma très classique. Je ne suis pas spécialement compétent sur ce sujet.

L.S. Ce qui vous intéresse, c'est qu'il y ait de la fiction. Mais dans certains films non narratifs, il y a de la fiction.

S.D. Fiction ne veut pas dire narration. Par exemple dans un film que j'aime beaucoup, **Je tu il elle,** il y a des effets de fiction extrêmement forts. Peut-être que les films qui nous intéressent en ce moment sont les films qui saisissent le cinéma à la naissance même de l'effet de fiction, quelque chose de perceptible aussi bien dans les grosses machines où il n'y a plus de fiction tellement c'est énorme, du genre Tati ou Kubrick, ou dans les films très pauvres qui n'ont pas les moyens d'éclairer, de rendre crédible une fiction. C'est sûr que le cinéma qui se revendique a-narratif au départ ne m'intéresse pas beaucoup ; et peut-être qu'il y a une autre raison qui est que, tant qu'on s'intéresse à la fonction sociale du cinéma, à une politique du cinéma, c'est capital d'avoir un public qui peut, comme vous le disiez, s'étriper, potentiellement, face à un film, et il ne peut le faire que s'il y a de la fiction.

Luc Moullet. Actuellement, il ne peut le faire que s'il y a de la fiction. Mais ça peut changer. Pour les films d'intervention, disons qu'il n'y a pas de fiction, mais il y a de la narration. Il y a, à la limite, quelquefois, pas de fiction et très peu de narration.

S.D. Certains films militants sont des films sans aucune fiction. Un film militant c'est un film qui arrive trop vite, beaucoup trop vite aux mots, aux slogans auxquels il doit en arriver, et qui invente en général une sorte de petite narration, avec des petites saynètes illustratives, et qui ne fait rien de cette fiction.

Luc Moullet. Pas toujours des saynètes illustratives. C'est assez difficile d'établir une loi. Mais effectivement, c'est souvent fait sur la narration...

S.D. ... dans la mesure où dans une fiction, il y a un risque, une sorte de vacillement, alors que dans la narration...

Luc Moullet. Les films politiques où il y a beaucoup de narration sont souvent les moins riches.

Dans le domaine de la non-narration, il y a des films qui étaient intéressants, comme ceux de Serge Bard, **Fun and Game for Everybody** et **Ici et maintenant,** ou **Un film** de Boissonnas. Ce sont des recherches sur certains points du cadre.

L.S. Alors, votre prochain film ?

Luc Moullet. C'est **Genèse d'un repas,** où j'étudie les circuits comparés d'un œuf français, d'une boîte de thon africaine, et d'une banane latino-américaine.

L.S. Cela se présente comment ?

Luc Moullet. A partir du moment où on voit un repas composé de ces trois mets, je cherche à montrer comment ils sont arrivés sur la table, depuis l'origine. Il paraît que cela recoupe un des **Kino-Pravda** de Vertov, sur des mets différents.

L.S. Cela veut dire que vous partez à la recherche des origines de ces éléments de repas ?

Luc Moullet. Oui.

L.S. Vous allez tourner comment ?

Luc Moullet. Avec l'avance sur recettes... Comme un film d'enquête, avec des études préalables pour faciliter l'organisation matérielle et éviter les fausses directions. Le tournage doit durer trois mois, avec une petite équipe de reportage.

L.S. Une dernière question : comment voyez-vous votre avenir, cinématographiquement parlant ?

Luc Moullet. Je ne cherche pas à le voir. Je ne fais pas de prédictions.

L.S. Il y a d'autres projets ?

Luc Moullet. Oui, oui, j'ai d'autres projets. Avant j'avais peu de projets. Ça a tendance à affluer maintenant. Le problème, c'est qu'on fait un film tous les deux ans, ou tous les trois ans. A ce train-là, je vais être occupé un bout de temps. En général, quand on a un projet et qu'on le tourne, parmi les autres projets, sur l'ensemble, il y en a qui disparaissent, qui laissent la place à d'autres. On n'a pas tellement l'occasion de tourner souvent, il vaut mieux essayer d'en mettre trois en un.

Si je trouve les sous, je ferai en 1980 un film cher, **Le Neuvième lacet sous le campanile,** où j'exploiterai les possibilités de création d'un microcosme qu'offrent deux pistes dolomitiques très aériennes, le Sentiero Osvaldo Orsi et le Sentiero Bartolomeo Figari, qui sont peut-être les lieux du monde où se mêlent le plus évidemment la jouissance et la peur.

(Propos recueillis par Serge Daney, Louis Skorecki et Serge Toubiana.)



Klaus Lowitsch et Jean-Claude Dreyfus dans *L'Ombre des anges* (Daniel Schmid).

LETTRE AUX CAHIERS SUR LA QUESTION JUIVE AU CINEMA (2)

A propos d'un article de Richard Marienstras sur L'Ombre des anges

par Laurent Bloch

Ma lettre précédente fut écrite avant que je n'aie lu l'article que Richard Marienstras a consacré, dans le numéro 192 de *Positif*, à *L'Ombre des anges*, de Daniel Schmid. Le titre de cet article : *Modestes propositions pour défendre et illustrer* L'Ombre des anges *dans une rigoureuse perspective de gauche*... donne le ton d'un texte où l'excès ironique de louange aveugle, soutenu de citations bien choisies et mises en valeur tirées de textes réputés de gauche (*Libération*, Deleuze, *Tribune socialiste*) et de déclarations de Schmid lui-même, vise à brosser du supposé discours « de gauche » au sujet de ce film une caricature qui l'invalide « ab ovo ». Il faut dire que la tâche de Marienstras a été facilitée par la nébulosité et le manque de cohésion entre eux des différents points de vue susceptibles d'être qualifiés « de gauche » aujourd'hui en France, et que l'inconsistance de sa cible lui a assuré une impunité qui ne permit que mieux la floraison de sa rhétorique. Disons que le film en question, s'il revendique une esthétique que l'on pourrait qualifier de métaphysique, voire de mystique, n'en explore pas moins la zone obscure des entrailles de notre société où s'engendrent les monstres, et que son propos est de montrer comment se machinent, d'une part le mécanisme de cette génération, d'autre part les forces idéologiques susceptibles de le contrecarrer, et qu'à ce titre le seul moyen de le comprendre, de le défendre et de l'illustrer réside dans une perspective antifasciste et pleine de rigueur : cette dernière qualité n'étant pas l'apanage essentiel des porte-parole patentés de la gauche française, on conçoit que l'entreprise de Marienstras ne soit pas apparue de prime abord comme pleine de dangers.

Comme point de départ de son analyse, Richard Marienstras pose ce qu'il tient pour acquis : Schmid et son scénariste Fassbinder tiendraient dans ce film un discours dénonçant et appelant à combattre l'émergence d'un gangstérisme juif issu du capitalisme juif, émergence permise par l'impuissance de la société allemande paralysée par sa mauvaise conscience à l'égard des juifs. La forme ironique du texte permet à Marienstras d'éluder élégamment la question des prémisses : le film est-il effectivement le lieu d'un tel discours ? Ce petit détail réglé, il est d'autant plus facile à notre rhéteur de pourfendre ce discours que celui-ci n'existe que dans sa tête, et le brio avec lequel le film est « démoli » impressionnera d'autant plus les lecteurs qui n'auront pas vu le film qu'ils ne s'apercevront pas que le critique produit ici lui-même l'objet de sa critique. Marienstras s'adresse si bien à des lecteurs qui n'ont pas vu le film (et qu'il n'engage pas à le faire) qu'il se donne la peine de leur en rédiger un synopsis détaillé, qui occupe près de la moitié des six pages à lui octroyées.

Sur cette base, à quoi bon se priver de s'en donner à cœur joie : et Marienstras de nous asséner des statistiques sur le nombre de familles juives vivant en R.F.A. (7.000) rapporté d'une part au chiffre de la population du pays (70.000.000), d'autre part au nombre des membres actifs des organisations néo-nazies en 1974 (22.000), pour en conclure finement : « *Il était donc urgent d'abattre le tabou qui mettait (les juifs) à l'abri de tout soupçon. Saluons le courage avec lequel Fassbinder s'est attaché à cette gigantesque entreprise de salubrité publique.* »

Fort bien, tout lecteur de bonne foi verra bien l'aberration qu'il y aurait à prendre comme cible principale d'un combat politique en Allemagne, aujourd'hui, les juifs, fussent-ils capitalistes ou gangsters, et il sentira l'odeur de pourriture fasciste qui émane de ce genre d'« entreprise de salubrité publique », mais que Marienstras ne nous démontre-t-il que Schmid et Fassbinder se sont lancés dans cette entreprise et que la salubrité publique est leur souci ?

Plus loin, Marienstras énumère une série de signes présents dans le film : le financier juif est le seul capitaliste que l'on voie, il est toujours désigné comme « le juif riche », il est le seul à ne pas porter de nom, il est désigné par lui-même et par d'autres sous la forme péjorative « Jud », et notre critique en conclut, par antiphrase, que malgré cela « on aurait tort de croire qu'une quelconque « essence juive » soit visée à travers lui. *L'Ombre des anges* est un film sans essences, un film de reflets délicats et colorés ».

Libre à Marienstras d'adopter une démarche qui lui fasse voir partout des essences, et en l'occurrence une « essence juive », mais que prête-t-il son essentialisme à Schmid et Fassbinder ? Je crois que l'esthétique de Schmid est justement tout à l'opposé de cette problématique du typage, qui conduirait à mettre en scène *le* Juif, *la* Prostituée, *le* Souteneur. Les personnages du film sont parfaitement contingents, et ne sont pas des baudruches à investir de significations fournies par le hors-champ. Chaque plan, chaque énoncé sont à prendre « au pied de l'image ». Ceci dit, cette contingence n'est pas n'importe quoi : le personnage juif se trouve être juif *et* capitaliste, cela ne signifie pas que le type du juif soit le capitaliste, mais l'intérêt du personnage, et le fait qu'il donne lieu à un film, réside dans cette coïncidence, et dans les autres coïncidences qui le caractérisent, lui et les autres personnages. Toute la beauté de l'œuvre de Schmid réside justement dans l'épaisseur des personnages, des situations et des images qui les représentent, épaisseur qui procède souvent du fait que les acteurs semblent au bord d'une véritable transe (sans qu'il y ait là intervention des bricolages hypnotiques dont se prévaut Werner Herzog). Et cette épaisseur, encore une fois, se tient tout entière dans l'image, sans se nourrir de signifiants extraits d'un « corpus » idéologique de référence auquel le discours filmique ferait implicitement appel. C'est peut-être pour cela que les films de Schmid appellent souvent une seconde vision pour délivrer leur substance Pour continuer à user du vocabulaire de la rhétorique, disons que le discours de Schmid ne fonctionne pas par métonymies, mais plutôt par disjonctions.

Ceci explique peut-être la méprise de Marienstras, qui aurait été intoxiqué par la vision d'un trop grand nombre de films relevant d'une esthétique plus traditionnelle, selon laquelle il est commun que les représentations dominantes injectent de fortes doses de sens dans un discours sans cela anémique, d'où son interprétation de *L'Ombre des anges* à grands coups d'archétypes et de catégories morales. En effet, alors que Daniel Schmid produit des images et des disjonctions délivrant par elles-mêmes une substance d'autant plus abondante que rien ne viendra s'y ajouter de l'extérieur, les metteurs en scène plus traditionnels, au contraire, recherchent l'effet inverse, comme l'explique Claudine Eizykman , dans son livre (10-18), lorsqu'elle définit ce qu'elle entend par cinéma N.R.I. (Narration-Représentation-Industrie), cinéma par rapport auquel Schmid marque un décalage. Dans les films que Claudine Eizykman définit comme « N.R.I. », la construction filmique, toute au service de la narration, exige un appauvrissement des signes tel qu'ils s'épuisent dans la désignation : tout excès de consistance, en déstabilisant la représentation, ferait dérailler le discours, qui ne serait alors plus purement significatif.

Mais quel peut être l'enjeu de cette interprétation essentialiste du film ? Que va-t-elle servir à gommer, ou à préserver ? Une fois que l'on a conçu que le discours ironique de l'article s'appliquait à un discours inverse de celui tenu dans le film, et que donc cette ironie même était à inverser (ce qui ne signifie pas prendre au pied de la lettre les énoncés ironiques), on s'aperçoit que Marienstras situe lui-même fort clairement l'enjeu, par exemple lorsqu'il écrit : *« Et voilà pourquoi, malgré cette « mauvaise conscience allemande à l'égard du problème juif » évoquée par Daniel Schmid, il n'y a aucune, absolument aucune relation entre la richesse du juif salaud, le fait qu'il soit juif, le fait qu'il soit salaud. »*

Les termes de l'enjeu sont donc :

— la mauvaise conscience allemande (et plus généralement occidentale) à l'égard des juifs, qui est bien réelle, et que Marienstras se propose de nier et de scotomiser pour mieux en préserver le fonctionnement ;
— le point de vue de classe, qui est indispensable à l'intellection du film, et que Marienstras brouille en prêtant à Schmid l'usage de la métonymie juif-capitaliste, hypothèse démentie par tout le film ;
— le fait enfin que le propos du film soit de montrer (entre autres) un personnage qui, bien que riche et salaud, présente l'intérêt de subvertir ce processus même dont il est un rouage, le fascisme, et ce grâce à l'extériorité par rapport à la société globale que lui procure la judéité.

Lorsque Marienstras nie la mauvaise conscience allemande à l'égard des juifs, il le fait sous une forme elliptique, comme si cela allait tellement de soi que le simple fait d'en parler fût de mauvais goût, alors que d'une part on sait bien que cette mauvaise conscience a des conséquences très importantes concrétisées sous forme de milliards de Deutschmarks versés à Israël, et que d'autre part, comme le souligne Hannah Arendt dans *Eichmann à Jérusalem*, l'entretien d'une culpabilité tournée vers le passé désarme et aveugle les progressistes allemands potentiels devant le fascisme actuel en Allemagne, devant l'antisémitisme et le racisme actuels. Nier ce problème de mauvaise conscience est donc précieux pour les sionistes qui en encaissent discrètement les dividendes (usurpant au passage la succession des victimes juives du nazisme), pour les fascistes allemands actuels qui peuvent se faire passer pour de doux agneaux derrière ce paravent commode, mais c'est contraire aux intérêts aussi bien du peuple allemand que des victimes juives et non-juives du racisme qui existe aujourd'hui en Allemagne, et qui ne manquera pas de se développer avec la montée du fascisme que prophétise, entre autres, le film de Daniel Schmid (on pourrait citer aussi les films de Fassbinder).

Quant au point de vue de classe qui sous-tend le film, et quant aux contradictions du personnage du juif, où ce point de vue trouve son application, cela aurait été beaucoup demander à Marienstras que de ne pas les évacuer : quand on en est à l'essentialisme le plus plat et au dualisme exprimé par les catégories morales les plus pauvres (le Bon, la Brute, le Truand), comment appréhender la richesse dialectique de cette problématique ?

Encore un mot : lorsque Marienstras écrit, interprétant le film, que *« le Juif protégé par la police de la ville remportera éternellement sur Lily Brest, putain, sainte et martyre, une éternelle et amère (mais tout de même capitale) victoire »*, le moins que l'on puisse dire est que parler de victoire est rapide : même si Kleiner Prinz est tué après avoir dénoncé le juif comme meurtrier de Lily Brest, même si Raoul, le souteneur, est accusé à sa place, c'est bien Lily Brest qui par sa mort a remporté la dernière victoire de son amour, sans que l'on puisse en inférer, comme Marienstras, que Schmid ait transposé sur le juif riche l'accusation de déicide, centrale dans l'antisémitisme chrétien. Si l'on veut analyser cette conclusion en termes de mythe, c'est plutôt vers la *Dame aux camélias* qu'il faut se tourner, et Marienstras pourra utilement aller voir *La Paloma*, le film précédent de Daniel Schmid, ce qui ne manquera pas de lui faire apparaître certaines résonances entre les deux films. Ainsi, contrairement à ce qu'une vision linéaire du film pourrait laisser penser, il faut prendre au pied de la lettre l'aparté de Kleiner Prinz : « celui qui aime perd tous ses droits ».

Laurent BLOCH.

Petit journal

NOTES

Paradis d'été

(Gunnel Lindblom)

Premier film d'une comédienne de Bergman[1] devenue metteur en scène de théâtre. De quoi remplir, d'emblée, les écuelles des dépisteurs d'influences et filiations. D'autant que l'auteur-adaptateur du roman dont il est issu, Ulla Isaksson, fut scénariste de deux films de Bergman : *Naera Livet* (*Au seuil de la vie* — 1958) et *Jungfrukaellan* (*La Source* — 1959). De surcroît, Bergman est producteur du film.

En dépit de ce lourd parrainage, *Paradistorg* apparait bien peu bergmanien si l'on veut y retrouver les traces d'une thématique, ou une manière de mettre des personnages en présence, de confronter des visages, de les définir par rapport à l'espace. Même s'il y a une fête de la Saint-Jean, elle ne rappelle pas plus celle de *Sourires d'une nuit d'été* que celle de *Mademoiselle Julie*.

Pas de cinéma épigonal donc, et qui ne tombe jamais dans ce travers fréquent des films réalisés par des comédiens : une mise en scène limitée au jeu des acteurs. Ajouter que dans ce premier film, on ne rencontre aucune incertitude de narration ni hésitation de ton ou chute de rythme, et à l'inverse, pas de ces morceaux démonstratifs de savoir-faire.

Paradistorg, la villa du Paradis, est une propriété de famille dans une île, où chaque été quatre générations de parents et enfants se retrouvent : les aïeux, Alma et Wilhelm, leur fille Katha, médecin, mère de Sassa et d'Annika. Celle-ci, médecin également, mariée à Ture, a deux jeunes enfants : Kajsa et Andreas. Sassa, photographe, a une fille de dix ans, Eva.

Ce thème du « domaine familial » appartient plus à la littérature qu'au cinéma . et si l'on oublie les ridicules mignardises de Nina Companeez *(Faustine et le bel été)*, le seul exemple reste le beau film de Roger Leenhardt *Les Dernières vacances* (1947). Situé en 1933 dans le Languedoc, il décrivait une bourgeoisie provinciale déclinante, fissurée par la crise économique de 1929. Le drame naissait de l'obligation de vendre la propriété. Pour défendre leur « paradis d'été », les enfants. se coalisaient contre les adultes.

La villa du Paradis de Gunnel Lindblom n'est pas économiquement menacée. Si Katha, femme d'ordre et de méthode, parle de la vendre, c'est à titre de boutade, pour retrouver grâce aux yeux de sa vieille amie Emma, l'assistante sociale, qui lui reproche son égoïsme et son indifférence à l'égard des problèmes extérieurs à son monde De même, Ture ne supporte pas de vivre ainsi dans « une maison de verre ». Cette maison de bois, blanche, pimpante, est présente dès la première image, comme toile de fond du générique, toile « naïve » que l'on retrouve accrochée au mur du salon de Katha, protégée de plastique, comme tous les meubles et bibelots, puisque Katha ferme son cabinet pour les vacances. Devant ce spectacle, Emma éclate de rire : « Tu as recouvert les tableaux de plastique ! » A quoi Katha répond : « Il n'y aura personne pour les regarder pendant deux mois. »

Cette image est comme le résumé emblématique du film : protection, domaine préservé, abri inviolable.

« Cet archipel dans la mer Baltique, dit Gunnel Lindblom[2], à cent cinquante kilomètres de Stockholm, où les Suédois fortunés possèdent — comme Katha — des maisons d'été, est à l'image de l'Occident. Chacun d'entre nous est une petite île, bien séparée du voisin... »

Cet abri contre le monde extérieur, c'est de l'intérieur qu'il s'effrite, comme s'il était attaqué par des termites. Signe avant-coureur, le frère de Katha, Karl-Henrik, n'y vient plus. Il y envoie son fils Tomas, adolescent taciturne, dont le suicide inattendu sonnera le glas de ce paradis trop lisse et trop parfait. A sa grand-mère qui avait promis un été merveilleux, Eva a répondu : « On ne sait jamais ». Katha est pourtant sûre de son monde, de son cercle familial, circonscrit comme les territoires que se choisissent et défendent les oiseaux au moment de la nidification. Qu'intervienne un élément perturbateur, comme Ingrid, l'amie an-

Paradis d'été de G. Lindblom.



goissée de Sassa, avec son fils King, enfant difficile et violent, le charme est rompu — ou, comme dit plus crûment Wilhelm : « la fête est foutue ».

L'été commence radieux. Chaud. Irisé. Aveuglant. Avec simplicité et naturel, Gunnel Lindblom restitue cette jouissance des êtres. Saveur, odeur, lumière se conjuguent pour le plaisir de vacances dionysiaques. Quand la pluie se met à tomber, annonciatrice de l'arrivée d'Emma, diseuse de vérités « blessantes », la félicité disparaît, l'inquiétude creuse les rides des visages, le drame — imprévisible, improbable — éclate, coup de feu qui souffle la villa du Paradis comme un château de cartes.

Jouant à dessein le jeu de l'intimisme, Gunnel Lindblom démontre du même coup tout l'aspect factice et précaire de ce monde si bien ordonné en apparence. Les personnages se protègent pour masquer leur fragilité, leur dépendance, leur hantise de la solitude.

Tout le souci du metteur en scène est de traquer, sur les visages des comédiens, ces traces de vulnérabilité. Gunnel Lindblom reprend ainsi à son compte le principe de Dreyer : « Quiconque a vu mes films saura quelle importance j'attache au visage de l'homme. C'est une terre qu'on n'est jamais las d'explorer. »

C'est par cette exploration attentive, patiente, chaleureuse, que Gunnel Lindblom atteint ce qui fait le prix de son film : une qualité d'émotion rare, que d'aucuns ont dite « tchekovienne ». Ce qualificatif me gêne un peu dans ce qu'il suppose de suranné. Car Gunnel Lindblom parle au présent. A travers ces visages, une société est mise en cause, qui ne sait plus regarder ou, plus grave, limite volontairement son regard. Les premières victimes, ce sont les enfants, ceux qu'on oublie. Et Tomas, pour être totalement oublié, ou pour obliger les adultes à regarder, se supprime. Son coup de revolver n'était pas seulement destiné à lui. A la villa du Paradis, le drapeau suédois est en berne.

La fin du film laisse cependant une lueur d'espoir. King reste seul à Paradistorg : lui seul, l'enfant révolté, fera que peut-être les rideaux ne seront plus tirés sur le monde extérieur, mais ouverts pour pouvoir regarder alentour.

François PORCILE.

P.S. Je n'ai pas dit que c'était le film d'une femme. Bon signe, sans doute, qui exauce, au niveau du cinéma, ce vœu de Betsy Jolas : que l'on parle de ses œuvres sans rappeler, inévitablement, qu'elle est une « femme-compositeur ».

1. Pour *Det Sjunde Inseglet* (*Le Septième Sceau* — 1956 — rôle de la fille muette) ; *Smultronstaellet* (*Les Fraises sauvages* — 1957) ; *Jungfrukaellan* (*La Source* — 1959 — rôle d'Ingerid) ; *Nattvardsgaesterna* (*Les Communiants* — 1962 — rôle de Karin) ; *Tystnaden* (*Le Silence* — 1963 — rôle d'Anna).

2. *Télérama*, n° 1447, 5 octobre 1977.

Mary Poppins

(R. Stevenson/W. Disney)

Bruno Bettelheim a l'idée que les contes pour enfants sont faits pour les enfants. Dans cette période très dure de l'enfance, le conte est un moyen de resociabilisation. En fait, avec des airs de ne pas y toucher, les contes font goûter aux enfants les joies du pouvoir, tous ces rois et ces reines détrônés par des Cendrillon et des Blanche-Neige qui deviennent reines à leur tour. Dit en passant, que d'exemples de linéarité et de continuité ! Le conte semble donc utile à une certaine normalisation mentale, mais ne l'a pas toujours été. Le fait de l'avoir inscrit hors de la tradition orale où il s'était situé jusqu'au 18e siècle est la première tricherie d'une série dont la mise en image est le fleuron, et le vieux Disney est le roi des tricheurs. Ce qui était auparavant échappées de langage, où les enfants avaient certainement des initiatives d'imagination par le questionnement, est devenu autant de mémentos répétitifs sur la loi, le pouvoir et le père. Et c'est cette mise en terme qui permet à Bettelheim d'opérer.

Pris en tant que récit linéaire, *Mary Poppins* est un exemple de réconciliation avec le père : Jane et Michael sont de parfaits petits Anglais qui font marcher leur nurse et lui échappent dès qu'ils le peuvent. Bettelheim verrait dans ces fugues l'expression d'un malaise d'ailleurs grandissant, puisque la nurse rend son tablier après avoir perdu les enfants pour la quatrième fois. Ils sont ramenés à la maison par un policeman que le père congédie en affirmant qu'il saura faire la loi chez lui. C'est là qu'arrive Mary Poppins, une nurse ravissante dont le talent singulier est d'abolir les lois de la pesanteur : l'ambiance étant lourde chez les Burns il fallait au moins ça. Mary Poppins fait tant et si bien qu'en quelques jours elle réconcilie père-mère-enfants autour d'un cerf-volant.

Dans la continuité, le film est un conte moral où l'enfance malheureuse reprend sa place au sein d'une famille compréhensive qui respecte le cerf-volant (objet du drame primitif, c'était pour le chercher que les enfants s'étaient sauvés) comme préoccupation majeure de leur existence d'enfant. Mais à y regarder de plus ou moins près, cette histoire de cerf-volant est une étrange affaire. D'ailleurs, du jour où Mary Poppins arrive chez les Burns jusqu'à son départ, il

Julie Andrews et Dick Van Dyke dans *Mary Poppins*.



n'en est plus question, il ne revient qu'à la fin comme rappel du voyage initiatique auquel elle a convié la famille Burns. Mary Poppins a donc le pouvoir de « planer » et de « faire planer ». La première leçon qu'elle fait aux enfants est celle de la mobilité propre aux objets, en claquant dans ses doigts elle leur montre comment déplacer les jouets, les habits, les livres qui se rangent tout seuls et cela en chantonnant « just a little spoon of sugar help the medecin go by... ». Le second voyage initiatique est une sorte de traversée des apparences à la Lewis Carroll, avec un camelot-ramoneur de leurs amis. Mary et les enfants sautent dans un tableau dessiné à la craie sur le trottoir, ils y passeront l'après-midi. Il y a d'autres voyages, une tea party au plafond chez un vieil oncle atteint de la maladie du rire qui le fait « planer », et un bal de ramoneurs sur les toits de Londres. C'est dire que si l'on s'écarte de l'horizontalité narrative, les verticales vous sautent aux yeux. Avant l'arrivée de Mary Poppins, il n'y a que le cerf-volant qui prenne place verticalement dans cette histoire. Mais, dès son arrivée, Mary fait surgir les verticales partout : « just a little spoon of -brown- sugar help the medecin go by ». Les enfants vont donc devenir de parfaits petits toxicomanes tout à fait initiés « au voyage », étrangers aux « flips » terriens, exclusivement branchés sur le pouvoir qu'a Marry Poppins de les faire planer.

Une verticale est en quelque sorte hors-la-loi du récit, perpendiculaire à la continuité linéaire. A la fin du conte, Bettelheim retiendrait que la famille est réunie, première horizontale, et que Mary Poppins repart dans les airs, deuxième horizontale, l'une et l'autre sans rapport, maintenant que la mission réconciliatrice de Mary Poppins a été menée à bien. Pourtant... pourtant, si la famille est réunie, c'est autour du cerf-volant dans l'exercice de ses « hallucinantes » fonctions et « le long fil enchanté », comme le dit la chanson, m'a tout l'air d'une pure et dure verticale indiquant que l'idée de « planer » ne quittera pas les enfants ni peut-être les parents malgré le départ de Mary Poppins.

Porter attention aux verticales, c'est faire au sens propre de la sub-version d'histoire, rien de tel que des images sourdes et des sons aveugles pour s'adonner à ce petit « trip », *just a little spoon of -brown- sugar kids !*

Caroline CHAMPETIER.

FESTIVALS

Hyères 1977

Cet été, en vedette des festivals, il y avait la côte normande : cinéma américain à Deauville, mais aussi, jeune cinéma francophone à Cabourg, jeune cinéma français à Trouville. Festivals à thèmes car il faut bien trouver une raison pour multiplier les festivals. Et pendant ce temps-là, sur l'autre côté, là-bas, il y avait le 13ᵉ festival international du jeune cinéma. — jeune cinéma encore et on s'y sentait un peu oublié (il n'y avait pas grand monde), un peu vieux par rapport à toutes les nouveautés de la côte normande.

Le festival d'Hyères, c'est d'abord un festival, c'est-à-dire, un lieu où est rassemblée pour un moment une masse de films qu'il a fallu chercher un peu partout (presque tous étaient inédits) pour les présenter à un public.

Ni marché du film, ni rencontres palabreuses, ce qui fait de Hyères un festival « jeune cinéma », c'est d'abord cet aspect fourre-tout, seule condition d'émergence des films avant qu'ils soient immédiatement reclassés et broyés dans divers courants unificateurs et réducteurs. Des films bons ou mauvais donc, mais des films qui ne s'assemblent pas, qui ne se comparent pas, qui se heurtent, qui se perdent dans la masse, et d'autres qui émergent, qui sortent de la masse. Et s'il y a une définition à donner du jeune cinéma, elle sera d'abord celle de cette émergence, c'est-à-dire : ni intemporelle, ni comparative (c'est du sous-Godard ou du sous-Machin), ni formelle (narration linéaire ou pas de narration du tout), ni thématique, les bons ou les mauvais sujets (les femmes et les enfants d'abord).

Cette définition devrait être dynamique, critique, interventionniste. Ce sera celle d'un cinéma qui intervient dans une situation qui se caractérise par un trop-plein de représentations, un trop d'images des media et de leur impact sur le comportement et l'imaginaire des gens. Un cinéma qui bouscule, non seulement les grandes idées, mais aussi le spectateur au creux de son fauteuil et de ses habitudes.

C'est donc des films *un par un* qu'il faut essayer de parler, même si faits en super 8, sur et par des marginaux (au monde du cinéma s'entend), donc doublement marginaux, et d'une certaine façon hors discours, hors grille. Essayer d'en parler sans leur faire l'injure de les enfermer (sous le prétexte de cette marginalité) dans des images toutes faites.

Ces films au contraire, plus ou moins adroitement, prennent tous position *contre* le ghetto marginal, les amalgames d'images du genre : « vous dites homosexuels, je réponds : mon corps m'appartient, je réponds punkitude, bravo vous avez gagné, à demain cher lecteur si vous le voulez bien ». « Ordure de journaliste ». Et je le dis d'autant plus volontiers que cette injure leur a été faite, sous mon nom, dans le journal *Libération*, lors de ma tentative d'y rendre compte du festival.

⁂

Le Trottoir des allongés de Jean-Louis Daniel.



Le Sexe des anges, de Lionel Soukaz, en super 8 : les anges n'ont pas de sexe, c'est bien connu. Les adolescents non plus. Ou s'ils en ont, ils n'ont qu'à le cacher, comme les anges, pour le règne et le plaisir de Dieu, maître tout-puissant et donateur suprême. Et il faut bien qu'ils n'en aient pas pour pouvoir le leur donner, pour que Dieu existe. Ce n'est pas parce qu'ils étaient beaux que les Grecs à Athènes aimaient les petits garçons, mais parce qu'ils n'en avaient pas ou étaient supposés ne pas en avoir, c'est-à-dire tout en ignorer. Cette ignorance était la condition même de leur pouvoir de séduction sur les hommes mûrs, c'est-à-dire mûrs sexuellement, qui eux, savent et qui, de ce savoir parfois bien lourd, vont les pétrir, les façonner à leur image. Mais les adolescents savent aussi déjà, même si rien ne s'avoue, hors la Loi d'une certaine manière, hors conquête donc.

Le film : comment un adolescent, Bruno, à partir d'une recherche trouble et imprécise des corps autres même si identiques, de cette quête de la différence dans le semblable même, de cette dérive voluptueuse de l'éveil des virtualités des corps, du nomadisme érotique des regards et des attouchements inconsistants et hors conquête, comment il en arrive à la mathématique de la drague dans les jardins des Tuileries, au regard jaugé, pesé, évalué, au va-et-vient calculé des trajets, au rabattement de toutes ces virtualités sur une région centrale, celle du sexe et sur sa loi fondamentale, la (dé) tumescence, qui vous mène le corps par le bout du nez. Renfermement dans le désert érotique du ghetto, renfermement du corps sur son centre.

Ces deux scènes, au début et à la fin du film, sont les plus belles, les plus émouvantes, les plus chargées de sens et (donc) d'érotisme. Entre les deux, sur le chemin de l'une à l'autre, le sens se perd et s'égrène à travers le passage en revue des images dans lesquelles la sexualité mâle est enfermée, la mythologie grecque et latine pour l'adolescent, la disponibilité du loulou paumé, le danseur, le marin, le facteur, le plombier, les images hard du porno pour l'homosexuel adulte. Toutes ces images, qui lui sont renvoyées et qui le nient, Bruno se les colle à la peau, s'en travestit, mais aussi s'en protège, et les redouble en tant qu'images par un effet de comique : jouant sur la répétition, sur l'exagération dans la mimique des corps, il accentue l'agitation grotesque et ridicule dont sont saisis les corps et les sexes dans le cinéma porno, la répétition inlassable de la décharge obligée. Mais



Le Sexe des anges de Lionel Soukaz.

le porno est sans doute un de ces genres que le comique n'atteint pas : le télescopage programmé des corps, même rendu à son ridicule, reste du télescopage et ce qui reste surtout, ce dans quoi on reste, c'est la programmation, le fondement même du porno, l'enfermement dans la loi du sexe et ses ridicules promesses, la triste loi de la répétition du même : « faisant pâlir tous les Sade de la terre... je vais t'aimer ». Sardou est ridicule mais ne le craint pas.

Ne serait-ce les bribes d'un discours off et certaines images qui laissent passer autre chose, une autre demande (la tendresse, encore), la dénonciation du ghetto que se veut le film se perdrait dans la facilité et la complaisance : on nous y enferme, mais aussi on s'y complaît : c'est ce que pointe le film. On n'échappe pas facilement à l'impact des images. Le ghetto existe.

∴

La Cité des neuf portes, de Stephane Marti (en super 8).

Le ghetto existe donc, et c'est de lui aussi que part Marti. Le ghetto comme lieu clos, fermé sur lui-même, codé, où tout est programmé d'avance, sans surprise. Comme le porno par exemple, mais là, ça va nous mener ailleurs et autrement.

Au départ, une pièce, une réunion, des hommes qui se travestissent, qui se maquillent et se peignent. Une mise en place pour une cérémonie, une entrée dans un autre univers, dans une atmosphère quasi religieuse accentuée par la musique lancinante, mais déjà brisée dans le même temps par ce défi à la bonne marche de la cérémonie que sont ces regard-caméra que lancent certains d'eux : « vous allez voir ce que vous allez voir ». Premiers clins d'œil qui annoncent le clin d'œil final, celui de ces personnages remis dans leurs habits d'hommes et qui tout en mimant de se présenter, de se dévoiler aux spectateurs sous leur vrai jour comme les acteurs à la fin d'une pièce, continuent à jouer en se dérobant derrière des colonnades, à jouer à cache-cache avec la caméra : impossible de les reconnaître, de les fixer, de les mémoriser, de les repérer. Le regard est barré et tout le film c'est ça : un jeu entre le regard (et la demande) du spectateur et les corps qui y résistent, y compris celui de l'opérateur, metteur en scène.

Au début donc, la scène est mise à nu, mais la scène ne sera pas, il n'y aura rien à voir. La caméra découpe, fragmente à la manière du porno, mais par l'exagération même de la grosseur des plans (on n'y (re) connaît rien), de leur rythme de succession ultra-rapide, de la multiplication dans la diversité des points de vue, donc du morcellement, il l'excède complètement, le subvertit, jusqu'à la perte même du regard. Plus rien ne se fixe, l'œil ne s'y retrouve plus, ne s'y repère plus, le regard s'épuise à suivre les trajets de la caméra d'un lieu du corps à un autre. L'espace est déconstruit, il n'en reste que la surface sans profondeur, que les couleurs, le travestissement. Il n'y a qu'à s'enfoncer dans son fauteuil et à se laisser aller à ce spectacle qui nous est donné, cette symphonie de couleurs sur fond musical, sans rien en attendre d'autre, sans chercher à y voir autre chose que ce que le maître d'œuvre a bien voulu nous donner à voir.

Et on s'apercevra alors qu'un spectacle n'est jamais gratuit, même si l'on n'y trouve pas ce qu'on y cherche. De ce morcellement poussé à l'extrême s'impose peu

à peu une autre approche du corps : le corps pris dans son ensemble, celui qui n'est que la somme de ses lieux mais qui, dans sa somme même, résiste à son morcellement en lieux de plaisir Le seul moment où, dans sa course folle, la caméra s'arrête et avec elle le regard, c'est sur des plans d'ensemble. Mais, alors que dans le porno, les plans d'ensemble ne servent au regard qu'à prendre du recul pour mieux se repérer dans les gros plans qui précèdent ou qui vont suivre, ici, ils sont sans liaison dramatique aucune avec les (très) gros plans : plans de corps en crise, crise de nerfs, plans de corps qui se heurtent, désir-répulsion. La représentation du corps comme champ conflictuel. Et dans ces plans, larges, sans mouvement de caméra, et sans profondeur (de champ), l'image est plate encore, le corps n'est qu'image, contour, surface, bloc compact sur lequel glisse encore le regard, sur lequel sa demande d'en voir plus ne peut s'accrocher. Le regard encore est barré, jusqu'au point où, dans la dernière partie du film, s'avouant vaincu, l'œil quitte à son tour l'objectif, et avec lui sa position de maîtrise, d'organisateur de l'espace. La caméra n'est plus tenue qu'à bout de bras et danse sur la même musique, au même rythme que le corps filmé. Expérience de caméra subjective poussée à son maximum, peut-être vaine en soi, mais aboutissement logique porté jusqu'au bout par S. Marti, dans son refus du montrer, du voyeurisme, de l'enfermement des corps dans des images pour le plaisir des maîtres et le règne de Dieu.

⁂

Militia Battlefield, de Jane Bokova.

Trois personnes, une chanteuse de cabaret, Militia Battlefield, le pianiste qui l'accompagne, Sir Lawrence, et la compagne du pianiste, une vieille dame, Ernestine des gens du spectacle donc, dont le métier est de se montrer, de se produire et de se re-produire devant d'autres gens, pour leur plaisir, de leur donner une certaine image d'eux et de s'y conformer Bref, de se mettre en scène ; ce qu'ils font là sur la scène et aussi hors scène, dans les coulisses, chez eux, mais cette fois-ci devant et pour la caméra, personnage principal du film, invisible, mais toujours présente, comme interlocuteur privilégié de cette mise en scène. Ni la caméra comme lieu de la transparence, fenêtre ouverte sur le monde, ni la caméra « petite souris » qui s'épuise à vouloir montrer comment c'est quand elle n'est pas là, à additionner les images pour colmater les brèches de la représentation, mais la caméra





Le Trottoir des allongés de J.-L. Daniel.

comme instrument à fabriquer des images. Quand la caméra de télévision se déplace chez des gens, dans leur intimité dit-elle (Cf : Mireille Mathieu chez elle, comment rester une enfant modèle tout en étant une star ?) pour montrer les arrières de la scène, c'est toujours après avoir tout épousseté, mis chacun à sa place, pour mettre en scène son absence et naturaliser sa présence. On imagine bien le nombre de recommandations qui peuvent être faites, pas seulement « ne regardez pas dans l'objectif », mais quelque chose qui doit se réduire à : « faites comme vous faites d'habitude », l'habitude étant évidemment déjà une affaire de représentation : on fait comme on imagine que c'est l'habitude de faire quand on est regardé. Ici, la mise en scène, ce sont les gens filmés qui la font, ce sont eux d'une certaine manière qui dirigent la caméra comme le prouvent les mouvements rapides et parfois même brusques qu'elle est amenée à faire pour les suivre. Mais présente, la caméra l'est surtout parce que c'est à elle, principalement, qu'ils s'adressent, qu'ils se montrent, beaucoup plus qu'à nous, spectateurs éventuels, ou à Jane Bokova qui la tient devant eux comme un miroir. Un miroir qui leur renvoie l'image même de leur mise en scène, celle de leur vie, et face à laquelle ils s'exhibent comme on fait des grimaces devant une glace pour essayer de faire vivre et de faire éclater l'image plate et fausse qu'elle nous renvoie. C'est proprement ce que fait Ernestine, par exemple, qui d'habitude ne porte pas son dentier, d'habitude, c'est-à-dire : depuis que Sir Lawrence lui a dit qu'elle était mieux sans, et qui le met là devant la caméra. Littéralement, elle lui montre les dents, faisant craquer quelque chose de l'opacité de la représentation, la fissurant, la mettant à jour. Le sentiment de gêne qui traverse alors le spectateur n'est autre que celui du vertige devant le gouffre du réel. C'est alors que se fait l'appel de fiction, comme pendant à l'appel du vide, pour venir le tromper, combler le vide.

⁂

Le Trottoir des allongés, de Jean-Louis Daniel.

« Le » film du festival, dans la mesure où c'est le film qui a le plus fait parler de lui. Un film frontal, brut, qui agace et qui dérange. Et il ne suffit pas de s'en débarrasser en le taxant de sous-Godard, belle façon en même temps de se débarrasser de Godard, celui de maintenant qui dérange et qui agace, en l'enfermant dans l'image figée du grand Maître.

De quoi s'agit-il ? De sexe, d'argent et de politique. De ces trois grands trucs réels, comme dit Baudrillard, qui ne tiennent que de la fascination qui les supporte.

Et ce qui agace là, c'est justement que ces trois grandes instances du réel, J.-L. Daniel les prend à la lettre, c'est-à-dire au mot : Il en habillera ses personnages, sans ces petits effets de réel qui dans les fictions naturalistes font prendre des vessies pour des lanternes. Comme dans une fable, ils ne sont que de simples supports, des stéréotypes, des représentations abstraites mis en mouvement par la quête et la recherche d'une autre Idée tout aussi abstraite, et qui le long de leur chemin ne feront que mettre en évidence l'impuissance de ces stéréotypes à la satisfaire. Pour Marcel, au bout du chemin, il y a la 5ᵉ de Bach qu'il croit toujours entendre.

Marcel, le personnage du marginal, chômeur, paumé, vidé de toute substance, figure stéréotypée donc, sans existence particulière, mais

qui veut exister et, plus encore, se sentir exister. Et pour cela il n'a que la consommation de ce qui lui est donné quotidiennement en pâture comme réel : le sexe et l'argent (y a qu'ça dans la vie) dont il croit tout savoir, et fort de ce savoir, il se croit le plus malin. Il vagabonde, vole à la tire, se fait gigolo et passe son temps à sortir des phrases toutes faites, téléguidées, un peu à la façon dont son copain, le vendeur de journaux, porte ses gros titres : il se les colle au corps pendant qu'il récite sur une voix monocorde, comme une histoire qui n'est pas la sienne, ce qui lui arrive réellement : sa femme, qu'il aime, vient de le quitter. Il le récite. Ou plutôt ça sort de sa bouche comme si une hémorragie lente le vidait de sa substance vitale, il se vide de son identité pour rejoindre le domaine public, celui de l'information ; il se transforme en stéréotype. Quelque chose comme le négatif de Marcel : il donne à consommer, mais ne consomme rien, même pas sa propre vie. A ce prix seul il survivra ; à la fin, il s'en va en Suisse, avec de l'argent, faire la vie, personnage pour un autre film, naturaliste celui-là.

Quant à Marcel, il n'a pas de *moi* et il le cherche. Et en le cherchant il s'affronte à tous ces stéréotypes, il les affronte jusqu'au bout. Mais de la consommation comme vengeance, il ne consommera que sa vengeance. Le plus malin n'est pas celui qu'on croit, et qui s'y croit.

Dans son vagabondage, Marcel rencontre Anita, sa réplique du côté féminin, qui deviendra sa compagne. Elle aussi s'échange contre de l'argent pour essayer d'exister, mais elle, sans trop y croire. Et s'il faut citer Godard, c'est celui de maintenant, celui qui n'arrête pas de répéter que « plus rien ne passe parce que tout passe ». Et à la fin ça ne passe plus, elle le dit dans son corps, et elle en meurt. Sous les yeux de Marcel, qui ne lui survivra pas, par amour. Au départ Marcel, personnage énervant parce qu'invraisemblable, était en quête de cette vérité, de ce Tout-Savoir qu'aurait dû lui donner sa soi-disant connaissance de ces trois grands réels (l'argent, le sexe, la politique). Mais lors de son parcours sans but (il cherche quelque chose, ce n'est pas une dérive), dans ses échecs et dans ses failles, se profile autre chose : peut-être l'amour, mais en tout cas cet *autre chose* que chacun cherche toujours et encore. Et toute fable n'est peut-être jamais que le récit de cette quête-là. Mais, réduisant tout ce qui lui résiste, y compris lui-même, à de simples monnaies d'échange, pris au piège de l'économie de l'échange obligé, Marcel n'y voit que du feu, même au moment où il est au plus près de l'objet de sa quête. Dans les plans où ils sont ensemble, Marcel et Anita sont toujours séparés par d'autres objets, murs ou échelles... en fait par leur aveuglement à se croire plus malins, à vouloir tout maîtriser, distancier dans un discours de la mise en ordre.

Il y a beaucoup de choses dans ce film, comme généralement dans un premier film, mais ce n'est pas que J.-L. Daniel ait voulu trop en dire, mais plutôt tout jeter des déchets d'une certaine représentation-consommation. Un film sur la perte du réel, sur des vessies qui sont prises pour des lanternes, et finalement un film fait d'amour et d'espoir, l'espoir d'autre chose possible, d'autres images.

Thérèse GIRAUD.

Festival d'Edinbourg

Histoire/Production/ Mémoire

> La vérité sur le passé n'est possible que lorsqu'elle ne provoque pas d'émotions. Dans le cas contraire, elle est impénétrable. Il faut vivre dans le présent.
>
> A. Zinoviev.

1. CINEMA-ET-HISTOIRE STRIKES AGAIN

Dans le cadre du 31ᵉ EIFF *(Edinburgh International Film Festival)*, s'est déroulé, du 22 au 27 août, sous la haute surveillance de Claire Johnston, un ensemble de projections, de séminaires et de débats sur le thème « History/Production/ Memory ». Occasion donc de revoir des films (anciens : de nombreux Vertov, récents : *Moi, Pierre Rivière, Guerres civiles en France, L'Olivier, La Cecilia)* et d'en découvrir d'autres (de nombreux films anglais, muets et parlants, documentaires et militants, de l'école Grierson et des studios d'Ealing, sans oublier la dernière série TV de Ken Loach). Occasion aussi de faire le point sur un débat maintenant vieux de trois ans aux *Cahiers* et qui nous est parvenu, traduit en anglais, avec un léger parfum de rétro.

Une idée a dominé les débats d'Edinbourg : l'Histoire n'est pas un donné empirique, c'est un discours, un pont *construit* vers le passé pour servir au présent et à ses luttes. Cette idée a été affirmée avec d'autant plus d'intransigeance qu'il s'agissait d'exorciser le goût bien connu des intellectuels anglais pour l'empirisme (de Hume à John Lewis). Il fut très vite clair que prétendre que « la preuve du pudding, c'est qu'on le mange », c'était risquer rien moins que d'être lynché.

Les références théoriques étaient donc françaises : Althusser principalement (pour la « pratique théorique » et les Appareils Idéologiques d'Etat), Derrida (contre le sujet centré et l'abaissement de l'écriture) et, plus bancalement, Lacan (mais un lacanisme tronqué, réduit au jeu de ping-pong entre imaginaire et symbolique, sans l'instance du réel).

La position des *Cahiers* — invités — était, de ce fait, décalée. Il leur était vaguement reconnu d'avoir été les premiers à faire apparaître dans leurs colonnes la préoccupation « cinéma-et-histoire », mais sourdement reproché de s'être écarté d'une position orthodoxe (*à la fois* althusserienne et m.-l. : cf. la défense de *Tout va bien* contre *Coup pour coup*) au profit — via les entretiens avec Foucault et Rancière — d'un spontanéisme des plus suspects, sanglé dans les oripeaux de la « mémoire populaire ».

De fait, on peut légitimement reprocher aux *Cahiers* d'avoir utilisé sauvagement des mots comme « histoire », « mémoire », puis « passé », qui renvoient à des réalités sans aucune commune mesure. L'une des raisons réside dans la mythologie gauchiste où l'Histoire (réduite aux progrès sautillants vers le Socialisme) et la mémoire (l'accrochage individuel des sujets à ce progrès) ont été longtemps confondues et subsumées sous l'espèce du Parti (à construire), dépositaire à la fois de plans pour l'avenir et des traces héroïques du passé. La notion de « passé » (l'avoir-été-là-des-choses), si essentielle à la compréhension du phénomène cinéma, est elle-même d'introduction plus récente (voir les derniers textes de Comolli).

Mais il faut reprocher aussi aux débats d'Edinbourg d'avoir escamoté (sous l'étiquette un rien méprisante de « romantic idealism of post-68 ») les conditions historiques d'apparition de ce débat, dans l'extrême-gauche française et dans les *Cahiers* en particulier. Et ce, au profit d'une pure lutte dans la théorie. C'est là une des conséquences connues de positions trop étroitement althusseriennes. Toujours très bavardes quand il s'agit de brandir le concept d'Histoire, mais n'en donnant ni le goût ni la curiosité (ce goût minimum pour le passé, ce désir d'aller y voir de plus près, de désenfouir — sans lesquels tout débat reste exsangue) ni, a fortiori, le désir de filmer.

Significativement, bien que consacrée au cinéma, la manifestation « History/Production/Memory » oublie, dans son intitulé même... le cinéma.

2. MEMOIRES

Le mot tabou (mais aussi le mot nodal, le mot empêcheur-de-théoriser-en-rond) à Edinbourg est donc « mémoire », en tant que la mémoire implique quelqu'un (un sujet, ou pire : une classe) qui se souvienne. Du coup, deux confusions : a) entre mémoire collective (doxa quant au passé) et mémoire individuelle (la biographie de chacun), b) entre la mémoire qui s'oppose à l'oubli et la mémoire qui se conquiert sur le refoulement.

C'est ainsi qu'on a tenté une assimilation (rapide) entre la cure analytique et la Révolution, qui auraient en commun le but de « réarticuler le passé ». Une phrase de Marx est appelée à la rescousse. « *La tradition de toutes les générations mortes pèse d'un poids très lourd sur le cerveau des vivants. Et même quand ils semblent occupés à se transformer, eux et les choses, à créer quelque chose de tout à fait nouveau, c'est précisément à ces époques de crise révolutionnaire qu'ils évoquent craintivement les esprits du passé, qu'ils empruntent leurs noms, leurs mots d'ordre, leurs costumes, pour apparaître sur la nouvelle scène de l'histoire sous ce déguisement respectable et avec ce langage emprunté » (Le 18 Brumaire).*

Or, la phrase de Marx est tout à fait claire : il n'y est question ni de se souvenir, ni de faire de l'histoire, mais d'évoquer, d'emprunter, *de se déguiser*. Ce dont se tisse une mémoire collective, c'est du tissu de travesti. La question qui hante les nouveaux acteurs sociaux sur « la nouvelle scène de l'histoire » n'est pas tant « d'où venons-nous ? » que « qui répétons-nous ? ». On le voit bien avec l'hagiographie communiste où toute révolte paysanne du passé est une prévision et une rime anticipée des révoltes ouvrières d'aujourd'hui (cf. le tour de passe-passe *Novecento)*, comme on a vu le mouvement étudiant de 68 non pas s'interroger sur un « d'où venons-nous ? » étudiant (sur la réalité historique des luttes étudiantes depuis le Moyen-Age) mais mimer, lui aussi, des luttes ouvrières. La mémoire collective, populaire ou non, se nourrit de ces travestissements ostentatoires bien plus que d'une étude scrupuleuse du passé (qu'elle n'exclut bien sûr pas, qu'elle relance même dans le meilleur des cas). Elle n'est pas archéologique. Elle est carnavalesque ou elle n'est pas du tout.

Quant à la mémoire individuelle, elle est très différente selon qu'elle s'enlève sur fond d'oubli (à la Resnais) ou de refoulement (à la Straub). Or, ce qui est oublié n'est pas nécessairement ce qui est refoulé. On peut se re-souvenir de ce qu'on a oublié, on ne peut que *reconstruire* ce qui a été refoulé et qui ne cesse de faire retour. « *La restitution de l'intégralité du sujet, je vous l'ai dit tout à l'heure, se présente comme une restauration du passé. Mais l'accent porte toujours plus sur la face de reconstruction que sur la face de la reviviscence, au sens qu'on est habitué à appeler affectif* » (Lacan, *Séminaire I*, p. 20).

Les conditions d'accès au passé sont elles-mêmes historiques, plus ou moins empêchées, interdites. Le réalisme, en matière de reconstitution historique, consiste à ne pas donner ces conditions d'accès comme allant de soi, surtout quand on sait qu'elles sont, tel un chemin dont le tracé se perd, en butte non pas à l'oubli (qui est une force positive) mais à l'amnésie et à cette amnésie institutionnalisée qui est celle des Etats et des Partis (et des historiens trop souvent à leur botte).

Reprenons *Fortini/Cani* (projeté à Edinbourg). La vérité historique (les massacres de Alpes Apuanes) n'est ni donnée, ni construite, elle est donnée en même temps que le chemin qui mène à elle, chemin difficile, en zigzag, mais concret puisqu'il s'agit de la *biographie* du sujet Fortini. Il ne s'agit ni du triomphalisme naturaliste (les massacres comme si vous y étiez — mais alors à quelle place ?), ni de la démission hautaine (tout cela n'est que discours, délire...).

3. DAYS OF HOPE

C'est en ce sens qu'il n'y a rien de réaliste dans la série télévisée de Ken Loach et Jim Allen, *Days of hope* (1975). Le scénario en est pourtant tout à fait stimulant. Entre 1916 et 1926, trois personnages : Sarah, son mari Philip — objecteur de conscience — et son frère, Ben, qui, de paysan naïf finit, à travers la triple expérience de l'armée, de la prison et des grèves, par entrer au PC alors que Philip, devenu un personnage important du Labour, réalise, à la veille de la grève générale de 1924, que son parti est déjà prêt à trahir les ouvriers. Le film finit par l'échec de la grève générale et l'affirmation selon laquelle le rôle objectif du Labour Party et des TUC est de livrer les ouvriers aux patrons.

Dans un tel film, c'est l'écriture (une périodisation et un découpage de l'histoire fait d'un point de vue militant, gauchiste en l'occurrence) qui joue comme doxa et *garantit* les images qui, en retour, ne font que l'illustrer. La caméra est toujours placée du côté de l'avance intellectuelle du spectateur sur les acteurs-cobayes de l'histoire, filmés avec cette proximité virevoltante propre aux dramatiques télé, qui est aussi la marque d'un total manque de point de vue de la part du cinéaste. D'où une valeur agitatoire certaine (grandes polémiques en Angleterre après la programmation du film à la TV) et une valeur politique à peu près nulle. Il y a heureusement des moments où ça s'inverse, où ce sont les images qui garantissent la thèse. Je pense au moment très fort où Philip, enrôlé de force dans l'armée et envoyé dans un bataillon disciplinaire, refuse de bouger, et où les militaires se saisissent de lui comme d'une marionnette et lui font faire, en hurlant, tous les gestes du parcours du combattant. A ce moment précis, du fait que, sous peine de ruiner son effet, Loach ne peut tricher avec *le temps que ça prend*, les images cessent d'illustrer une thèse (même sympathique) et se mettent à introduire — en tant qu'écriture, parcours obligé, parcours du combattant et de la caméra — à la logique de l'armée (logique qui apparaît soudain beaucoup plus retorse et effrayante dans son efficacité : faire accomplir des gestes à des corps sans se soucier du reste) bien mieux que tous les discours anti-militaristes.

4. EALING STUDIOS

A Edinbourg, il n'y avait pas que des films de reconstitution historique (de films à costumes), il y avait aussi des films qui témoignaient, même involontairement, sur leur temps.

Films « datés », par exemple (tous deux en 1947) ceux réalisés dans les studios d'Ealing par Robert Hamer (*It Always Rains on Sundays)* et par Charles Frend *(The Loves of Joanna Godden)*, avec la même actrice, Google Withers. Age d'or de la « qualité anglaise », avant le déclin d'Ealing et la mise hors circuit du cinéma anglais, aujourd'hui zombique. De tous les cinémas des années 40-50, caractérisés par le familialisme, le studio et l'incontinence des dialogues (et que l'on trouve aussi bien en Egypte *(El 'Azima)* qu'au Portugal *(Le Père tyran)*, ou qu'aux U.S.A. (les comédies domestiques de Minnelli), le cinéma anglais est de loin le moins exaltant. On y trouve une certaine réticence à filmer, un refus de la monstration et du morceau de bravoure, des studios gris encombrés et le débit précipité d'une parole mal synchronisée. Un sociologue y verrait sans mal le reflet de la société anglaise de l'immédiat après-guer-



It Always Rains on Sundays de Robert Hamer.

re : illusions perdues, pays ruiné, destinées étriquées où la fiction apparaît comme une aventure, un excès désirable mais dangereux (menaçant la famille), venu trop tard, quand tout est joué. Et, de fait, le retour à la norme (mais à une norme sans joie) est bien ce que racontent les deux films précités.

Pourtant quelque chose touche dans ces films. Moins la situation historique à laquelle ils renvoient que ce que la machinerie du studio implique comme servitude et comme problèmes *de cinéma*. C'est précisément parce que le cinéma de studio est mort (du moins non-viable), que ces films nous apparaissent soudain comme visibles. Visibles *parce que* datés. Or, qu'un film puisse être dit daté est loin de constituer une tare. Ce qui est négatif, c'est qu'un film, au moment même de son apparition, soit déjà vieux, déjà dépassé. Mais il arrive un moment où cette question ne se pose plus puisque le film est, de toute façon, un vieux film (comme, disons, aujourd'hui *A bout de souffle*). Se pose alors une autre question : porte-t-il sa date avec lui ? Et avec quelle précision ? Et cette date, on la trouve non dans ce qui est permanent mais dans ce qui a changé (en l'occurrence : le studio).



The Loves of Joanna Godden de Charles Frend



5. VERTOV

Difficile, en revoyant à la suite *Enthousiasme, La Onzième année, Trois chants sur Lénine* et surtout *En avant soviets !*, de ne pas se dire qu'il y a, dans l'histoire du cinéma, d'un côté tous les cinéastes (petits et grands) et de l'autre Vertov (et peut-être Godard). Impossible de ne pas voir à quel point l'expérience-Vertov, étrangère au reste du cinéma, sans suite, est de nouveau recouverte, oubliée.

Vertov a peu de choses à voir avec « History/Production/Memory », et ses films étaient là paradoxalement. S'il y a eu en effet un cinéaste résolument étranger à tout ce qui consiste à ré-péter (re-construire, re-mémorer), c'est bien Vertov. La seule scansion temporelle que l'on trouve dans ses films est celle d'un avant/après (la Révolution) bien plus proche de la publicité et du mythe (comme du reste Eisenstein, cf. Narboni sur *La Ligne générale*, Cahiers 271) que de la généalogie.

L'Idée-force qui anime Vertov est tout autre : non pas l'historicité des choses mais leur *contemporanéité* (simultanées *et* hétérogènes). Quelque chose existe qui permet d'affecter tous les fragments, toutes les images, d'un indice commun : ils appartiennent au même continent (comme à une « sixième partie du monde »). Ils sont contemporains. Du coup, leur histoire propre — d'où viennent-ils ? où vont-ils ? — est calmement niée. L'extrême hétérogénéité des images (tous les registres, toutes les grosseurs de plans, tous les mouvements de caméra, toutes les figures) ne se soutient que du regard devant lequel elles défilent, sans jamais se voir entre elles (c'est ce que Godard filmera, à la lettre, dans *Ici et ailleurs)*.

Le montage vertovien n'est donc ni l'articulation de l'In et de l'off (au moyen des portes ou des regards), ni même le rébus eisensteinien producteur de concepts, mais — tout à fait paradoxalement — l'opération qui maintient les fragments à distance les uns des autres (théorie vertovienne des « intervalles ») pour mieux sauvegarder leur proximité de ce qu'il faut bien appeler le grand Autre, ce pour quoi, celui pour qui, elles font sens. N'oublions pas le leitmotiv des *Trois chants :* « Si Lénine pouvait nous voir, *à présent* » (sitchass). Les figurants, enclos dans les images, défilent devant le cadavre du maître, mais les images, elles, continuent à défiler pour le regard (même éteint) du maître (même mort).

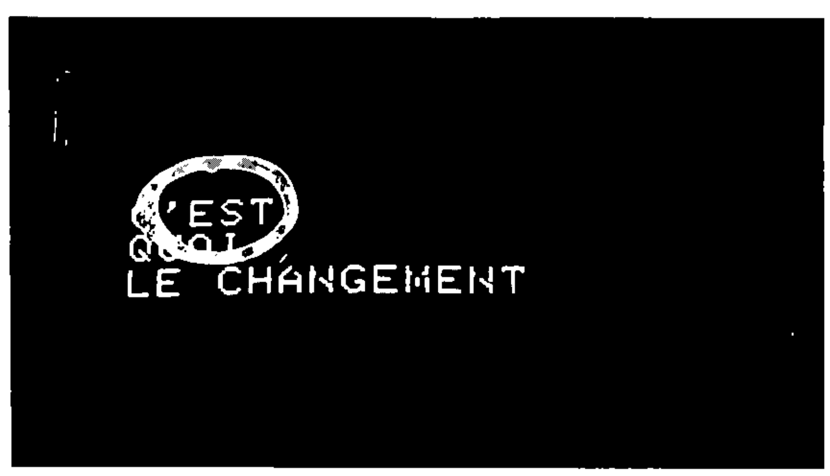
On comprend mieux pourquoi, après 1968, c'est chez Vertov que Godard va chercher comme une

origine. Car ce que Vertov s'est battu pour imposer, avec enthousiasme et avec minutie, ce qui, à partir de 1944, lui est refusé, c'est tout simplement une anticipation du système actuel des media (occidentaux, pas soviétiques) : une machine audio-visuelle qui voit tout et que tous voient. Vertov apprenti-sorcier. Il rêve d'un pouvoir total et transparent, il sera broyé par un pouvoir total mais opaque, un pouvoir qui a peur des images. C'est à cette co-existence (non pacifique) des images que Godard se trouve confronté près de cinquante ans plus tard. Une co-existence, c'est-à-dire une contemporanéité dégradée, insensée, une sorte de juxtaposition obligée et indifférente. L'expérience-Godard est la reprise de l'expérience Vertov en plus triste, l'enthousiasme en moins, mais à un même niveau de radicalité (« quand tout passe, rien ne passe »). A la base, un même fantasme, n'être qu'un pourvoyeur d'images, répondre à la commande sociale. Sauf qu'aujourd'hui, le contemporain a cédé le pas au bric-à-brac de ce qui coexiste et que le spectateur, désarmé et incrédule, fatigué et vaguement pervers, sait qu'on le trompe.

Vertov ne s'intéresse pas à l'histoire, si l'histoire c'est le développement, l'évolution, la résolution (ou, au contraire, l'involution). Il tente cette chose unique qui consiste à n'arriver nulle part, malgré le cinéma, art du temps. Il faut que chaque image soit relancée par une autre avant que ça ait eu le temps de commencer à changer. D'où la haine de la narration, le refus de tout embrayage qui naitrait à même l'image. Chaque plan est comme un coup de dés.

Aussi le « fragment » vertovien est-il quelque chose d'unique dans cette « histoire du cinéma » qu'il semble concerner si peu. C'est qu'il participe autant de la photo-graphie que de la cinématographie, n'appartenant vraiment ni à l'un ni à l'autre. C'est faute d'un meilleur terme, du « cadré qui bouge ». Et pas de n'importe quel mouvement. A la manière d'une petite machine animée d'un mouvement mécanique, d'une oscillation, d'un piétinement sur place, d'un mouvement qui ne se fond jamais dans un autre. Le fragment vertovien est comparable à ces dessins animés où la chute des personnages fait trembler l'image même.

C'est cette quête de ce qui est contemporain qui rend les films de Vertov aujourd'hui si précieux. Précieux comme documents historiques *aussi*. S'il s'était posé la question des militants éclairés (comment choisir dans le passé de quoi aider aux luttes du présent ?) il aurait cédé aux mornes fictions téléologiques et pieuses où le cinéma soviétique ne tarda pas à s'enliser. Il n'aurait pas commencé les *Trois chants* sur Lénine sur l'image de cette femme voilée d'Asie Centrale, contemporaine de ces usines qu'elle ne voit pas.



6 x 2 de Miéville et Godard.

6. POUR FINIR : UNE HISTOIRE DE REGARD-CAMERA ?

Les films de Vertov ne sont pas une date dans l'histoire du cinéma, mais un tournant dans l'histoire des media (donc, du cinéma). Dans les vieux films d'actualités, ce qui nous frappe et nous séduit, ce n'est pas tant le savoir (les « informations ») qu'ils recèlent (bien qu'elles puissent être, pour un historien, extrêmement précieuses) ou la cause qu'ils ont servie, mais bien plutôt la voix du speaker (et ce qu'elle trahit du sentiment qu'il a d'avoir raison). Ni l'histoire, ni la mémoire, ni le donné, ni le construit, mais le passé — cet impossible du cinéma, son réel. Non seulement « l'avoir-été-là-des choses et des gens », mais ceci pour une caméra. C'est aux moments de grandes ruptures dans la manière d'être-là-pour-la-caméra que le cinéma se rapproche le plus de l'histoire. Et ces moments portent des noms : hier, *En avant soviets !*, aujourd'hui, *6 x 2*.

A Edinbourg, on a pu voir de (beaux) documentaires anglais témoignant à vif (et du côté républicain) sur la guerre d'Espagne. Les renseignements qu'ils continuent à livrer, l'émotion qu'ils continuent à faire naître chez le spectateur, ne sont rien à côté du regard des combattants des Brigades internationales qui se poussent les uns les autres pour figurer dans ce qu'ils supposent être le champ de la caméra (amie), lever le poing et partir au combat. C'est cette confiance envers la caméra (et envers nous qui sommes là par le hasard d'une éternelle imposture) qui est à jamais perdue, remplacée par une autre dont le visage ne nous est pas encore connu.

Serge DANEY.

L'Homme à la caméra de Dziga Vertov





Une sale histoire

de

Jean Eustache

Une sale histoire, film de Jean Eustache : une histoire de voyure agressive. et qui refuse la complicité. présentée au dernier Festival de Paris. dont nous rendrons compte dans notre prochain numéro. P.K.



TELEVISION

La Raison du plus fou

(Daniel Karlin)

Voilà une émission, *La Raison du plus fou,* qui n'est pas comme les autres : parce qu'on y voit des fous (et des fous qui parlent), des ouvriers (qui parlent aussi) et que le tout est filmé par un réalisateur communiste qui a des choses à dire (qui parle). Trois paroles mêlées — encore que la troisième s'essaie à coiffer les deux autres, mais on verra que cela est secondaire — sur lesquelles il me semble impossible de ne pas s'arrêter tant elles nous interpellent, ne serait-ce, pour commencer, que par leur rareté.

Il y a deux attitudes, devant ces films, qui me semblent, par avance, condamnables : la première consiste à reproduire bêtement une caricature (déformée, par définition, et plus moralisatrice encore) de l'approche du metteur en scène, c'est-à-dire à proférer quelques obscénités du type : « C'est terrible, il faut faire quelque chose pour ces fous qui d'ailleurs ne sont pas plus fous que vous et moi même que peut-être n'est pas fou qui on pense et que donc il faut les aider à retrouver leur dignité car ces images sont atroces et le système doit être mieux adapté pour que cette horreur disparaisse de la face du monde tel qu'il sera meilleur demain puisqu'il y a des hommes de bonne volonté et que nous sommes tous concernés ». La seconde réaction consisterait à ne voir dans ces images que manipulations politiques et propagande réductrice, bref à étouffer des sons (et, en soi, ce qui répond à ces sons), des sons que nulle critique, fût-elle sémiologique, idéologique ou politique, ne saurait — abjection — recouvrir.

Pourquoi est-il impossible de passer sous silence ces sons, les sons de la folie, pourquoi ne peut-il en être autrement ? Tout simplement parce qu'*il en est, autrement.*

Il en est, autrement.

Quand un fou parle sur un écran de télévision, sur *mon* écran de télévision, cela implique plu-

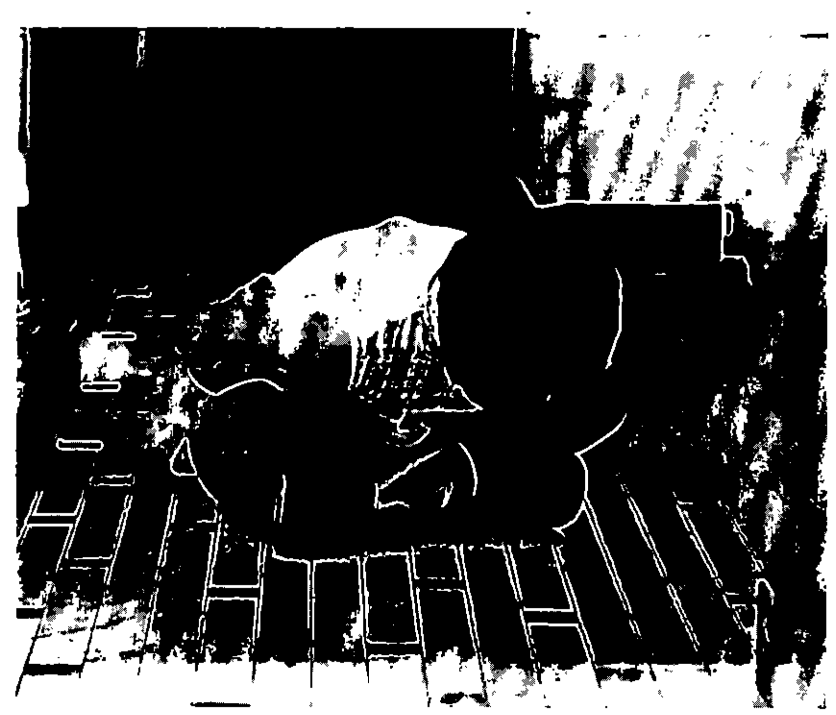
sieurs choses : d'abord une caméra et un micro que quelqu'un a choisi de pointer sur quelqu'un d'*autre* — qui le désire ou qui l'accepte — ensuite le reflet parlant de cet autre que la télé a choisi — ou accepté — de retransmettre, de relayer.

Cela est, cela pose des problèmes, et pourtant cela attendra : que cet autre soit fou ou non, que l'aliénation des ouvriers montrés — montés — en parallèle en fasse aussi — littéralement — des autres ou pas vraiment, que la manipulation et les commentaires, les discours et les *mises-en-scènes*, les trucages et les *directives*, emportent l'adhésion ou suscitent la méfiance — voire le dégoût, toutes ces alternatives, toutes ces questions, sont secondaires au regard de l'événement, de la force brute, brutale, que constitue l'irruption sur *mon* écran de télévision de ce fou, de ces fous.

Tous les commentaires qu'on pourra faire — individuellement, chez soi, collectivement, sous forme écrite ou parlée — ne rendront jamais assez compte de cette évidence, première, au-delà des mots — plus : une évidence que les mots ont pour fonction de conjurer, que ce, soit en la dramatisant ou en la minimisant, autant de façons de chercher à mettre cette évidence hors d'état de nuire — l'évidence de la peur.

Menace terrible que cet autre, ce fou, porte en lui, en lui tel que le petit écran le *fixe*, en lui en tant qu'il nous regarde. Et il nous regarde d'autant plus, celui-là, qu'à la différence d'un homme normal — qui ne regarde le téléspectateur que par le relais de l'interviewer avec qui il est de connivence —, il transperce des yeux le journaliste, le raye de son champ visuel, l'ignore, pour ne (sembler) voir qu'un point situé hors-champ, à côté ou le plus souvent en avant, par devant la caméra même, un point qui se trouve à chaque fois être celui où se situe notre regard. Et pareil pour la voix qui adresse des mots maladroitement, directement, et sans adresse, non pas à celui qui les recueille et les re-transmet, mais bien à l'autre qui ne peut pas ne pas les recevoir, l'autre qui se voit sommer d'entendre et de voir — regarder, écouter, c'est pour le psychanalyste — un homme et une parole sans équivoque possible, sans réponse aucune.

La menace s'instaure et s'incarne dans la personne de cet autre, tellement réversible avec celui qui occupe la place de téléspectateur que le glissement imperceptible qui pourrait faire passer le dernier dans la position du premier est proprement intolérable : peur, glissement, catastrophe.


La Raison du plus fou (Daniel Karlin). Photo Antenne 2

Est-ce que tu aurais peur, quand un fou se met à t'apostropher de loin avec des mots trop simples pour qu'il te soit possible de ne pas les entendre, tels quels, quand un autre, de plus près, de trop près, te marmonne à l'oreille des phrases qui se surimpressionnent et dont tu ne réussis à saisir qu'un mot par-ci par-là, mais impossible ces mots-là aussi de ne pas les entendre, est-ce que tu aurais peur d'attraper sa maladie ? Est-ce que la folie est contagieuse ?

Non. Il en est, autrement. Il en est, qui ne te parlent pas à toi en particulier, qui énoncent des souffrances qui ne sont qu'à prendre ou à laisser, des souffrances qui n'accusent rien ni personne sinon l'inéluctable différence — à chacun la sienne et la mesure de ta petite différence, à toi, ne rendra ni la leur plus grande ni la tienne plus petite — la différence dérisoire qui se met en scène dans ces lignes, dérisoires elles aussi. Car en fait *Il en est autrement*. Une virgule de moins, tant qu'à faire, et le pas est franchi : qu'est-ce que ce pauvre réel d'une émission maladroite et partisane, un réel dont c'est pourtant notre tâche de mesurer les failles, au regard de l'imaginaire passage de l'autre côté qui nous enlèverait les mots de la bouche, qui ferait de nous des truites éternellement adolescentes et éternellement muettes de discours, étouffées sous les faits, anéanties par les tics, perdues au monde du bla-bla. Il en sera autrement quand la machine à parler se déréglera pour de bon, pour le meilleur et pour le pire, sans espoir de retour du même. Pour le moment il ne suffit pas que la machine à écrire s'emballe pour que s'inscrive sur la feuille blanche le hennissement du cheval. Qu'il en soit ainsi, autrement, demain, c'est à quoi j'en appelle du plus pieux de moi-même pour que me soient pardonnés les bredouillements d'angoisse qui tiennent lieu ici d'attente du pire.

Les fous, les enfants, et les animaux

J'ai longtemps pensé qu'on n'avait pas le droit, en tout cas que c'était sacrément obscène, de filmer des fous, des animaux ou des enfants. Filmez un enfant et le tour est joué, vous avez gagné, l'émotion naît et c'est dans la boîte avant même que vous l'y mettiez ! Pareil choc est assuré avec les fous et les animaux, de préférence s'ils sont petits. Et pourtant. L'enjeu est de taille et le problème n'est pas si simple qu'il

suffise de s'en débarrasser d'un geste de la main. Ce qui est sûr c'est que les fous, les enfants et les animaux *ne se filment pas comme les autres*, qu'on ne peut pas les filmer comme les autres, et cela parce que leur langage *diffère*, une différence dont le cinéma se charge, la plupart du temps, de faire table rase : plans d'animaux à visage et regard humains, petits d'hommes ânonnant bêtement et maladroitement des mots d'adultes déformés, pour la plus grande joie des familles (le comble de l'horreur — et de la fascination bien sûr — est sans doute atteint dans une émission de Jacques Martin du dimanche après-midi, où des gosses de cinq, six ans chantent, sous les regards mouillés de leurs parents qui les filment et les photographient de leur place de spectateurs, à l'Empire, car l'émission est en direct et en public, deux fois filmés donc, par la grâce de l'autorité télévisuelle qui vient redoubler — n'est-ce pas la même ? — l'autorité parentale, autorité qui s'est déjà préalablement exercée puisque les chansons que les enfants chantent, des tubes de Dalida ou de Jo Dassin, leur ont été manifestement apprises par cœur par les très consciencieux parents, lesquels parents, après avoir guisé de leur mieux — en petites grandes personnes bien sûr — leurs rejetons vocalisateurs, surveillent de leurs yeux et miment de leurs lèvres les paroles que chantent, sans y comprendre un traître mot, les petits bambins-monstres du nouveau show-business), pauvres fous enfin, ni hommes ni bêtes mais quand même filmés comme s'ils étaient un peu des deux, des hommes-enfants à notre image déformée.

Ce qu'on tente, en somme, de nous faire croire, c'est que ces autres sont à la fois, par rapport à nous, tout autres — voire monstrueux, et tout pareils au même. Formidable moyen de nier que le langage ne leur est pas donné comme à nous, tentatives de leur en prêter un — voire de les forcer à en adopter un — qui nous serait moins étranger, tentatives en fait de leur voler leur langue, de les obliger à l'oublier pour ne plus retenir que la nôtre, tout sera fait pour que ceux-là n'aient jamais la parole. Voilà pourquoi la seule manière de mettre en scène des enfants et des fous (pour les animaux, je ne sais toujours pas) passe par la reconnaissance absolue de leur différence, une différence radicale et heureuse ou inexorable et cause de souffrance pour les deux parties en présence, de toute façon une différence admise et de préférence une différence pensée.

Maintenant, et maintenant peut-être seulement, est-il important de revenir, précisément, sur ces trois émissions qui totalisent quelque chose comme huit heures, trois émissions : un film ; un titre : *La Raison du plus fou* ; un sous-titre : *Enquête sur la santé mentale d'un pays au-dessus de tout soupçon* ; deux responsables : Daniel Karlin, Tony Lainé. Il s'agit de montrer l'aliénation, le travail, la folie, l'exploitation, le chômage, dans une société capitaliste, la folie encore, et de faire servir le tout — dialogues, monologues, commentaires, conclusions — à un message, à une *émission* politique. C'est clair, c'est clair d'emblée, et il est plus rare qu'il n'y paraît que quelqu'un, à la télévision, ne cache pas ses opinions, avoue qu'il en a, et les *expose*. Karlin s'expose, se risque et *prend parti*, pour son parti, le P.C.F., pour ses idées — car il en a, et ça aussi c'est rare. D'où vient qu'il irrite — ce qui est normal —, qu'il scandalise, ce qui l'est moins.

On fait, on fera, et on ne peut pas ne pas faire allusion au travail (en particulier au travail télévisé) de Godard et Miéville, parce qu'il fait référence, précédent. Je ne pense pas, quant à moi, qu'on puisse utiliser *6 x 2* pour taxer les émissions de Karlin d'abjection — ce serait jeter l'anathème trop facilement et trop vite pour que ce soit honnête — mais il est légitime de comparer, de faire des objections.

La Raison du plus fou : Le conducteur d'une machine dans la grande papeterie
Photo Antenne 2



Abjection et objection

Ce qui sert de référence pour la comparaison c'est *Y'a personne* (interrogatoire d'ouvriers, chômeurs) et *Jacqueline et Ludovic* (deux fous qui s'expriment, sans guillemets). Qu'est-ce qui fait la force de ces deux films ? On a un peu trop tendance, aux *Cahiers*, à n'en souligner qu'un côté, à n'en voir qu'un versant, le versant de la *production du sens*, au détriment de l'autre, celui de *l'émission du sens*. Je m'explique : il est assurément très *fort*, de la part de Godard, d'avoir produit ce résultat-malaise — horreur, il te faut réfléchir, téléspectateur — mais il n'eût pu le faire sans la participation *active* des autres, ceux qui répondent, qui parlent, qui *travaillent*, qui *émettent*. D'un côté le metteur en scène, celui qui ne dissimule pas sa place et sa fonction — interrogateur, complice, patron — et qui, de cette place, fait travailler et parler : de l'autre : le soudeur, la femme de ménage, Jacqueline et Ludovic qui ne sont rien que Jacqueline et Ludovic — rien, fous ? Il faut de l'intelligence pour, de sa place de patron, faire travailler autrement et au grand

jour deux aliénés du travail, comme il faut de l'écoute pour ne pas couper la parole à deux autres à qui on ne la donne jamais. Mais il faut sacrément de courage et de travail au soudeur et à la femme de ménage pour penser *en direct*, habitués qu'ils sont à l'indirect et à l'automatique, comme il faut de l'intelligence et de l'ardeur à Jacqueline et Ludovic pour continuer à *être ce qu'ils sont*, par devant les caméras.

L'émission de Karlin est lourde et embarrassée. La propagande en gros sabots y déborde par tous les bouts, quand ce n'est pas les — trop — bonnes intentions. Sa place est ambiguë, quelquefois insupportablement chargée de bonne conscience essayant de se faire passer pour de la mauvaise. Mais tout cela se *détache* de l'émission, comme une écorce trop mûre, comme quelque chose *en trop*, tant les paroles qui se prennent et se disent sont fortes : elles balayent ces saletés, elles les ignorent, elles leur passent dessus, *sans avoir besoin de faire de détours*. Voilà l'important. Il y a là des messages qui passent, des messages qui font un vacarme du tonnerre, et peu importe après tout que le facteur n'ait pas un uniforme bien propre.

Ce qui importe c'est d'avoir écouté et laissé parler (en leur coupant la parole quelquefois, mais qui ne la coupe pas ? Godard aussi intervenait, de son point de vue et de sa place que nous préférons au point de vue et à la place de Karlin : voilà la grande, la seule en définitive, différence entre les deux émissions, différence morale, différence politique, différence secondaire dans ce cas précis où l'événement est beaucoup plus derrière la caméra et devant l'écran, là où ça parle et là où ça entend). L'important c'est d'avoir choisi des fous assez fous pour que tous les discours — du réalisateur autant que du spectateur — s'aplatissent d'eux-mêmes, *s'écrasent* devant une évidence que rien ne peut venir recouvrir : la folie elle est là, devant toi, sur le poste, mais pas que là, et ça fait mal et tu pourras fermer tous les boutons du monde, détourner la tête et te boucher les oreilles, ça sera toujours là et ça fera toujours aussi mal et c'est comme ça.

Louis SKORECKI

Toute révolution est un coup de dés

de Jean-Marie Straub



Cette phrase de Michelet sert de titre au court métrage que Jean-Marie Straub a réalisé à partir du texte de Mallarmé *Un coup de dés*. . Ci-dessus : Danièle Huillet. Sortie prévue : 7 décembre au « Studio Action-République » et à « La Clef », avec *Le Théâtre des matières*, de Jean-Claude Biette.

Stage de l'IFACC

L'Institut de Formation aux Activités de Culture Cinématographique (IFACC) organise son prochain stage d'initiation à l'Histoire et l'Esthétique du cinéma, du 28 novembre au 3 décembre 1977.

Ce stage se déroulera à l'Institut d'Education Populaire de Marly-le-Roi. Il est destiné à tous les animateurs bénévoles ou professionnels désireux d'acquérir en six jours les bases d'une formation pédagogique assurée, en l'occurrence, par l'équipe de rédaction de la revue *Cinéma 77*.

Prix du stage, hébergement compris : 600,00 F. Renseignements et programme détaillé à FFCC, 6, rue Ordener, 75018 Paris. Tél. 206.96.06 ou 206.96.08.

Semaines des Cahiers à l'étranger

Fin octobre, une semaine des *Cahiers du cinéma* à New York, au Bleeker street Cinema (animé par notre amie Jackie Raynal) au cours de laquelle furent projetés les films suivants : *Ici et ailleurs, Comment ça va* (de A.-M. Miéville et J.-L. Godard), *Anatomie d'un rapport* (de L. Moullet), *L'Assassin musicien* (de B. Jacquot), *Fortini/Cani* (de D. Huillet et J.-M. Straub), *News from Home* (de C. Akerman), *Moi, Pierre Rivière...* (de R. Allio). L'animation des débats-conférences était assurée par Serge Daney.

Prochaines semaines : à Genève (en collaboration avec le Comité d'animation Cinématographique qu'anime un collectif dont font partie Francis Reusser et Alain Tanner) : du 26 au 30 novembre, puis semaines à Barcelone et Madrid, puis Bruxelles (en décembre, en collaboration avec le collectif Cinélibre).

La Télévision Suisse (romande) vient de produire quatre émissions (plus une cinquième de présentation) de 30 minutes chacune environ, sous le titre « Ecoutez Voir ». Ces quatre émissions ont été confiées à un collectif de quatre réalisateurs suisses, Anne-Marie Mié-

ville, Loretta Verna, Francis Reusser et Alain Tanner. La première de ces émissions a été diffusée le vendredi 11 novembre, les autres suivront, chaque vendredi, jusqu'au 9 décembre prochain.

Ces quatre émissions (« Papa comme Maman », « Evidemment la vie s'écoule », « Le croyable et le vrai », et « Temps mort ») seront projetées sur écran-TV, à l'Action-République, au cours de la quinzaine sur le « Cinéma en Suisse » qui se déroulera du 23 novembre au 6 décembre, *le samedi 3 décembre*, et seront suivies d'un débat auquel participeront Francis Reusser et Alain Tanner.

Pour les horaires des projections et pour tous renseignements, s'adresser à l'Action-République : 18, rue du Faubourg-du-Temple ; tél. : 805.51.33.

« Cinéma politique »

(communiqué)

Les représentants de la presque totalité des groupes d'audio-visuel militant ainsi que de nombreux cinéastes « indépendants » réunis à l'initiative de « Cinéma politique » sont convenus de la création d'une « Coordination nationale de l'audiovisuel militant et progressiste ».

Au nombre des tâches de cette coordination :

1. Assurer une meilleure circulation des informations sur les différentes réalisations - films, sans distinction de formats ; vidéo ; montages-diapos. (Les groupes de province notamment ont d'importantes difficultés pour se procurer les réalisations, voir même simplement pour en apprendre l'existence.)

2. Partant, s'efforcer d'élargir et d'accroître la circulation et l'audience de ces réalisations.

3. Permettre entre les groupes et « indépendants » des échanges d'expériences (qu'il s'agisse d'expériences de diffusion ou de travail avec certains groupes sociaux particuliers ou encore de l'utilisation de moyens nouveaux).

4. Etudier les problèmes juridiques liés à la réalisation et à la diffusion (par exemple, faire admettre le droit des travailleurs à leur « image » : dans le cinéma français, il n'y a de travailleurs que « de fiction », saisis à la sauvette ou dans des images « organisées » par les patrons).

5. Faire connaitre l'audio-visuel militant « publiquement » (il est pratiquement impossible de trouver un mot dans la presse — y compris celle spécialisée — sur un film — a fortiori sur une bande vidéo — qui ne « sort » pas en salle).

6. Organiser des « rencontres » à vocation théorique (depuis sa « renaissance » en 1968, le « cinéma militant » s'est transformé, après une période volontariste et triomphaliste, il est aujourd'hui engagé dans de profonds changements. Notons d'ailleurs le rejet par nombre de cinéastes de l'appellation « militant » au profit « d'intervention » pour désigner leurs films — sur lesquels il convient de faire le point : rapport entre le reportage et la fiction ; liaison avec ceux qui sont les « sujets » du film ; problèmes du « commentaire » ; et aussi, question de la différence entre le « filmage » par une femme ou un homme, spécificité du « regard » des femmes ou encore : comment certains films récents intègrent-ils une critique du cinéma militant (*Le Camion, Les Enfants du placard, Fortini/Cani*, etc.) ?

La mise en place de cette coordination et les tâches qu'elle s'est assignées sont les suites logiques des rencontres du cinéma militant qui ont eu lieu pour la première fois en mai dernier à la Maison de la Culture de Rennes et auxquelles seul Unicité n'avait pas souhaité participer, suites aussi des rencontres d'Utrecht où 70 représentants des 100 groupes d'audio-visuel militant que compte l'Europe ont décidé de créer le FECIP (Fédération Européenne du Cinéma Progressiste).

Que de pareilles manifestations et rencontres soient aujourd'hui possibles (les précédentes tentatives avaient échoué sur la pierre du sectarisme) montre bien quelles transformations affectent le « cinéma militant » ; transformations liées à la complexité de la situation politique en France (et en Europe) et à ses diverses péripéties, ainsi qu'à la situation économique particulière qui est celle de ces pratiques audio-visuelles (notons que la « crise économique » du cinéma militant est principalement ressentie par les groupes ou cinéastes qui font des films destinés à une diffusion nationale, voire internationale, les « petits » groupes à vocation essentiellement locale, utilisant le plus souvent les media les moins coûteux, n'ont pas ces problèmes).

Pour toutes informations, s'adresser à « Cinéma politique », 11, rue Saulnier, 75009 Paris, qui assure (provisoirement) le Secrétariat de la « coordination ».

Une lettre de Michel Ciment

Nous avons reçu la lettre suivante de Michel Ciment (« Positif », « Masque et plume ») :

Chers confrères,

Je vous prie de porter à la connaissance de vos lecteurs et de Paul Vecchiali les précisions suivantes relatives à l'entretien avec ce réalisateur que vous avez publié dans votre numéro 282 (novembre 1977).

C'est Georges Charensol et non moi qui a considéré « Claude Sautet comme le grand réalisateur français avec Tavernier en deuxième position » lors d'une récente émission du « Masque et la plume ».

J'admire par ailleurs l'œuvre de Claude Sautet comme celle d'autres cinéastes français (Resnais, Bresson, Pialat, Rohmer, etc.), et je considère Bertrand Tavernier comme l'un de nos nouveaux metteurs en scène les plus prometteurs, mais si je voulais assouvir une quelconque passion du tiercé je m'y exercerais ailleurs.

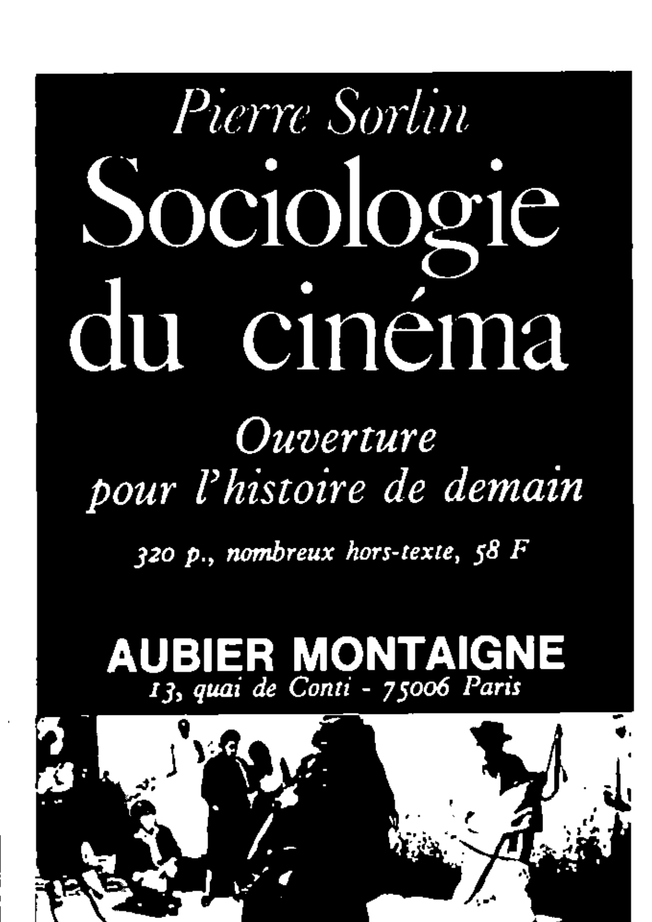
Je n'ai pas accusé simplement Paul Vecchiali « d'irresponsabilité pour avoir traité le sujet de la pédophilie en si peu de temps ». Je lui ai reproché, en substance, d'utiliser dans La Machine *un discours sur la peine de mort et la légitime sympathie des spectateurs potentiels en faveur de ses thèses, pour introduire et faire accepter au moment de l'émotion la plus forte (le plaidoyer de l'accusé) une défense de la pédophilie et une interprétation de la sexualité enfantine qui demanderaient une information et une « mise en fiction » plus amples et plus complexes.*

Tout cela pour respecter les faits. A bon entendeur salut !

Michel CIMENT.

Salut ! LA REDACTION.

Nous prions nos lecteurs de nous excuser du retard dans l'envol du numéro 282 des « Cahiers du Cinéma », retard dû à un incident exceptionnel survenu dans nos services informatiques.



En préparation :

TABLE DES MATIERES

Numéros 200 à 275
(avril 1968 - avril 1977)

Répertoire de tous les articles parus (auteurs, cinéastes, index des films, festivals, théorie du cinéma).

Un outil indispensable pour relire les Cahiers du Cinéma !

Jusqu'au 31 janvier 1978, cette table des matières est vendue en souscription au prix de 15 F (au lieu de 20 F). PROFITEZ-EN !

Je désire recevoir dès parution la table des matières (nos 200 à 275 des Cahiers du Cinéma) et vous fais parvenir la somme de 15 F par chèque bancaire, chèque postal ou mandat (à l'ordre des Cahiers du Cinéma : C.C.P. 7890-76 Paris).

Nom : .... Prénom : ....

Adresse : .... Code postal : ....

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 57650 - Imprimé par Abexpress, Bondy - 847.23.58, 847.41.80.
Le directeur de publication : Jacques Doniol-Valcroze - PRINTED IN FRANCE.

LE THEATRE DES MATIERES
(Dossier de presse)

« La plus grande ruse de ce film est de laisser croire qu'il n'existe pas. » *Baudelaire.*

« Je n'aime pas ce film, j'aime l'amour que j'ai pour lui. » *Tristan.*

« Heureusement que je suis mort, si j'avais vu ce film, je me serais sûrement ruiné pour Jean-Claude. »
Louis II de Bavière.

« Dommage que je sois mort, j'aurais fait interdire Emma Thiers ! » *Adolphe.*

« Je suis mort, d'accord, mais moi aussi j'ai fait du ciné ! » *Louis Lumière.*

La devise d'Emma Thiers : Enrichissez-vous !... En venant voir le film de J.-C. Biette.

Emma 1/3 est tout en 1/3 dans le théâtre des ma 1/3.

« Ce film prouve qu'au théâtre, on peut parfois casser des œufs sans réussir à faire d'Hamlet. »
Liliana Buitoni.

« Je sais que mon nom brille, aussi je me suis effacé au maximum pour éviter de faire un film narcissique ».
In J.-C. Biette par lui-même, Segers éditeur, pages 11, 22, 33 et 44.

« La célèbre actrice Emma Tiers fut, comme on le sait,
la cheville ouvrière de la trop fameuse "Bande des Trois" ». *La Chose du peuple.*

Pour la première fois, une distribution à la hauteur d'un film :
Cinéma « La Clef » pour ceux qui se posent des questions.
Cinéma « Action-République » pour ceux qui ont le goût de la contradiction.

« J'ai pensé à Naples, car voir ce film et partir, c'est mourir un peu. Il est vrai que voir ce film et mourir c'est partir tout à fait. Je n'en suis pas revenu. » *Stendhal.*

« On trouve dans ce film autant de matières que dans la fameuse Table,
sauf qu'elle ne sont pas dans le même ordre. » *Littré.*

« Ce film Gallo-Dessai vaut largement les productions sacrosylviennes de la Rome impérialiste. » *Astérix.*

« Le premier film qui soit fanatiquement contemplatif, comme l'ont compris tous les jusqu'au bouddhistes. »
Les Zen de classe.

NOTRE SONDAGE

Le plus politisé des films non-politiques. *Un spectateur de Châlons-sur-Saône.*

Le moins politisé des films politiques. *Un spectateur de Châlons-sur-Marne.*

J'ai vu *Une étoile est née.* Le film de J.-C. Biette pourrait s'intituler « Une étoile cadette ».
Un spectateur de Saint-Jean-les-Deux-Jumeaux.

« Je suis contre le Théâtre érotique : Eros, il a vécu, l'espace d'un Latin. » *Howard Vernon.*

« On n'avait encore jamais fait un film avec ces acteurs-là, ce scénario-là,
ces dialogues-là, ces décors-là, ce metteur-en-scène-là et ce titre-là. »
Un spectateur de Paris, Wisconsin, U.S.A.

« J'aime bien le théâtre, mais vos acteurs ne sont pas très polis :
je les ai attendus toute la nuit à la sortie des artistes. »
Une auditrice du « Masque et la plume ».

« Je préfère les films à sujet. Avez-vous vu par exemple "La fille Dupuis-Zatier"
d'après Dancé-Zola dans l'adaptation de Dupied-Bost et Au Ranch-Etat-Vertniais ? » *Madame Durand.*

« Bravo ! Le théâtre n'a pas besoin d'actes. » *Cinq-Juste.*

Eléments publicitaires pour *Le Théâtre des Matières* recueillis par Michel DELAHAYE.
(Agence Privatis)

Notre dernier numéro 282

PROGRAMMATION DU REGARD

Pour une nouvelle approche de l'enseignement
de la technique du cinéma. (I) L'image (suite)
par Claude Bailblé

LE CINEMA ITALIEN EN QUESTION

Les fils ne valent pas les pères
par Pascal Kané

Lait caillé (*Padre Padrone*, Paolo et Vittorio Taviani)
par Danièle Dubroux

CRITIQUES

Traquenards (*L'Ami américain*, Wim Wenders)
par Jean Narboni

Imaginez deux enfants (*Gloria*, Claude Autant-Lara)
par Jean-Claude Biette

Le cinéphile à la voix forte (*Annie Hall*, Woody Allen)
par Serge Daney

Bernard, Pierre, Anne et les autres (*Des enfants gâtés*, Bertrand Tavernier)
par Serge Toubiana

CINEMA FRANÇAIS (III)

Entretien avec Paul Vecchiali
La bête humaine (*La Machine*, Paul Vecchiali)
par Serge Le Péron

PETIT JOURNAL

La Rochelle, Trouville, Deauville, Kopple, Lelouch, Andrieux, Fabre
et Marchais